الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الخامسة والأربعون ، العدد 541 /أيار 2016

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

المراسلات باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ب / دراسات

ج ـ أسماء في الذاكرة

د/ الإبداع

1/ الشعر

2 ـ القصة

هـ ـ نافذة

و ـ قراءات نقدية

ز ـ وإلى لقاء

ملاحظة: تمَّ ترتيب مواد العدد حسب ترتيب الأحرف الهجائية لكُتَّاب العدد

يوم الشهيد

مالك صقور

يقول نجم لجاره:

لقد ضاقت السماء علينا

ويأتي الجواب من بعيد وقريب:

افسحوا الطريق.. اخلوا المكان.. إنهم الشهداء من كل فج من فجاج سورية...

أجل!

ها هي ذي قوافل الشهداء تدّق أبواب السماء؛

بعد أن عمّدت أرض سورية بدمائها الطاهرة.

بعد أن عطرّت تراب الوطن بدمائها الزكية.

بعد أن سيّجتْ سورية بدمها، بلحمها، وأضلاعها.

بلى!

ها هم الشهداء مصابيح مضيئة تزّين صدر السموات السبع.. وها هم الشهداء قناديل متلألئة تنير لنا الأرض اليباس، وتكشح الظلام والظلامية، تقبر خفافيش الظلام وتطهّر أرض سورية المقدسّة من رجس التكفير والإرهاب والمرتزقة.

على صدر كل شهيد: العلم العربي السوري، وخريطة سورية.

***

نعم!

إنهم الشهداء:

وكل شهيد منهم هو:

البطل، المقدام، المغوار، الباسل، الفارس. وإياد أحمد إبراهيم ـ منهم ـ زفته سورية عريساً إلى السماء.. وأصبح واحداً من النجوم..

***

يقول كاتب:

قد يكون من نافل القول، الآن، الحديث عن:

منبته ونشأته، وشهادته، وحسبه ونسبه.

لأن ما توّج به حياته يفوق كل عمل.

لأن شجاعته تتفوق على كل تضحية.

لأن فروسيته تعلو كل حسب ونسب.

لأن ما قدّمه الشهيد الفارس المغوار المقدام لم نقدّمه نحن الأحياء.

ما قدّمه الشهيد البطل من فداء وكرم يفوق كل سخاء، وأسخى من كل عطاء، وأعظم من كل تضحية.

ولا يكفي أن أرفع القبعة لهم، بل أطأطئ الرأس، وأنحني لقاماتهم العالية، وأركع أقبّل أقدامهم..

بصدق، أقولها بصدق:

إني أستحي حين أرى الأطفال أيتامهم. وأستحي حين الأرامل من نسائهم. وحين أرى الثكالى من أمهاتهم، وأستحي حين أرى الشيوخ المفجوعين من آبائهم.

بصدق أقولها:

وأستحي حين أرى غيرهم يغرق في النعم والنعيم، والشهداء ضحّوا بحياتهم، من أجلي وأجلك، وأجل الوطن!!

والآن،

إذ يطل كل شهيد فارس معطاء من عليائه، من برزخ الخالدين، يرنو إلى ذويه، وأهله، وزملائه، ورفاقه، ومعارفه وأهل ضيعته، تطمئن روحه، لأن العلم الذي رفعه ما زال خفاقاً يرفرف عالياً.. تطمئن روحه لأن رفاقه ماضون على طريق النصر، مثابرون على ما بدأه، مقتدون به.

تطمئن روحه لأنهم عاهدوه بأنهم لم ينسوه، ولن ينسوا القضية التي استشهد من أجلها.

***

ويقول ناقد:

أعرف، وأعترف: إن كل قصائد الدنيا، وخطابات المفوهين في كل العالم، بالإضافة إلى كلمات المعاجم والقواميس بكل اللغات الحيّة، لا تزن مثقال قطرة دم واحدة من دم الشهيد.

لكن العزاء الوحيد ـ هو حب الوطن.

والعزاء الأكبر ـ هو في سبيل سورية..

فالشهيد يمضي لنحيا

الشهيد يموت لنبقى

يقدم حياته، دمه، أغلى ما لديه، لنعيش بأمان.

والعبرة عندنا نحن الأحياء بفضلهم، أن لا تذهب دماء الشهداء هدراً.

***

ويقول البهلول:

لقد حصحص الحق

وذاب الثلج وظهر المرج

وها هي ذي الحقيقة ساطعة كنور الشمس.

ثم تلا الآيات:

(وعنت الوجوه للحي القيّوم وقد خاب من حَمَلَ ظلما)...

(ونسوق المجرمين إلى جهنم وِردا)...

(الأعراب أشد كفراً ونفاقاً)...

خسئوا، لن يشوهوا الإسلام، خسئوا فهم ليسوا بمسلمين.. لقد سقطت أوهام الخنازير المسعورة: في أميركا، وبريطانيا، وفرنسا، وتركيا، وقطر، وفي الكيان الصهيوني... أما استكلاب العربان، والأعراب العاربة المتصهينين ـ علوج الخليج، حراس النفط، فقد سقط حلفهم، وذهبت ريحهم، وداس المقاتل السوري بحذائه تآمرهم، وعصاباتهم، وسيزلّزل عروشهم.

خسئوا، إن الإسلام بريء منهم، ومن ظلامية الوهابية.

واعجباه! واعجباه!

فمن: (كنتم خير أمة أخرجت للناس).

إلى:

"يا أمة ضحكت من جهلها الأمم".

***

ويصرّح دبلوماسي غربي عتيق حفظ التاريخ:

لقد خسر الغرب الرهان، بعد كل هذي السنوات. على بلد صغير. خسر الرهان، أمام أسطورة الجيش العربي السوري الذي حقق معجزة، وأبطل كل أفعال الأدوات المأجورة والمرتزقة، وحتى فعل كل استخبارات أميركا، وبريطانيا، وفرنسا، وتركيا وإسرائيل، كل ذلك، داسه المقاتل السوري...

إنها سورية أيها الأ.... سورية لن تسقط وفيها هذا الشعب المعطاء، الذي يقدم دمه أغزر من النيل ودجلة والفرات..

ويعلن إعلامي عالمي:

انظروا، ها هي ذي سورية تحتل فضائيات العالم... وتهيمن أخبارها على كل صحف الدنيا، واسم سورية يكرر في اليوم الواحد مئات المرات، وعلى الرغم من كل التضليل، ما زال علمها يرفرف عالياً. وسيبقى.

ويقول مراقب شبه حيادي:

لقد أذهلتم العالم، أيها السوريون، لقد أدهشتم العالم بصبركم، بثباتكم، بصلابتكم، ببطولاتكم... لقد حولتم مجرى التاريخ.. لقد عرقلتم خريطة الشرق الأوسط... وأنتم، أيها السوريون، من ألغى هيمنة القطب الواحد. لتظهر أقطاب جديدة.

ويقول الشاعر

يـــــومَ الشــــــهيد: تحيـــــــة وســــــلام

بـــــــك والنضـــــــال تُــــــؤرّخ الأعــــــوام

بـــــك والضـــحايا الغُــــرِّ يزهـــــو شـــامخاً

علـــــم الحســــــاب، وتفخـــــر الأرقـــــام

بـــك والـــذي ضـــمّ الثـــرى مـــن طيـــبهم

تتعطـــــــــــــر الأرضـــــــــــون والأيـــــــــام

بـــك يبعـــث "الجيـــل" المحـــتم بعثـــه

وبـــــــك "القيامـــــــة" للطغــــــاة تقــــــام

وبـــــك العتــــاة سُيحشــــرون وجــــوههم

ســـــــودٌ وحشـــــــو أنـــــــوفهم إرغــــــام

يــــوم الشــــهيد: طريـــق كـــل مناضـــلٍ

ممـــا ابتـــدأت مـــن النضـــال ختـــام(1)

ويقول أبو الشهيد:

يشرفني أني أبو الشهيد.. الآن، يحقُ لي أن أرفع رأسي، وأنا أدخل مجالس العزاء، يشرفني، أن ابني فلذة كبدي، ضحّى بنفسه فداء لتراب سورية.

يقول تعالى:

(ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون).

❑❑

إحالات

(*) كلمة ألقيت في أربعين الفارس البطل إياد أحمد إبراهيم الذي رفع العلم على قلعة حارم.

(1) من قصيدة للشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري.

دراسات

دراسات..

الشهداء.. ذاكرة وطن

□ د. عبد الله الشاهر

أن تعزف لحناً على أوتار الوجع، أو تبدع قصيدة موشاة بدم شهيد، أو تعلن صوتاً صاغه الفداء في نص أدبي، فكأنك تتحدى جبلاً يقبع على صدرك، أو كأنك تمتلك قدرة على إزالة كل أنماط الانجرافات والتشوهات التي تسربت إلى نفوس الضعفاء والمهزومين، وتتمسك بالأمل متحدياً جراحك وآلامك، معلناً للجميع قدرتك على التحدي والانتصار. وحين يسيل الوطن كالدماء في شرايين أبنائه، تبتدع أروع حروف التضحية لتسمو فوق أبعادها، ورموز ألوانها، وزوايا مساحاتها الضوئية، كي تغمر الكون بصدى الإباء والعزة والكرامة.. حينها يتحول الأدب إلى سمفونية عذبة تعزف لحن الخلود وهي تنبض حباً وفخراً وكرامة.

من أجل الوطن ارتقى الشهداء، هؤلاء الذين ارتبطوا بنبض الأرض ورائحة التراب، وسجلوا وثيقة شرف في أعماق التاريخ..

ومن أجل الوطن كذلك كانت قيمة الشهادة والشهداء كي يظل الشهداء منارة عز وفخار..

ومن أجل الوطن كانت وما تزال أقلام الشعراء والأدباء والمثقفين الذين فاضت مشاعرهم وأحاسيسهم كأمطار لا تتوقف تصف الشهادة والشهداء وتعلن قيامتهم الدائمة من أجل الحياة..

من أجل ذلك كله كانت قيمة الشهادة مادة غنية معطاءة، أفرزت أدباً مقاوماً اتصف بالوطنية والمقاومة، هذا الأدب الذي مجّد الوطن، وتغنى بالعزة والكرامة والشموخ، وبالقدرة والتصدي والمقاومة، وحفز على التضحية والفداء.

هذا الأدب شعراً كان أم نثراً مدين كذلك للشهادة والشهداء، فالشهادة كانت مادة غنية وخصبة للشعراء والأدباء الذين

نظموا أروع القصائد وأبدعوا أجمل النصوص من رواية وقصة ومقالة في تمجيد الشهادة والشهداء..

وإذا جاز لنا أن نلج هذا الفيض من الضياء فعلينا أن ندخل في محراب الشهادة من حيث المصطلح والمعنى..

فما هي الشهادة:

الشهادة درجة يرفع الله إليها من يتخير من عباده، فهي منحة إلهية وليست محنة، فإذا أراد الله أن يرفع درجة إنسان اختاره شهيداً.. فأية قيمة أعلى من قيمة الشهادة وأي عز أعز من الشهادة.. قال تعالى: ﴿**إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة يقاتلون في سبيل الله فيقتلون ويقتلون وعداً عليه حقاً في التوراة والإنجيل والقرآن ومن أوفى بعهده من الله فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به وذلك هو الفوز العظيم**﴾ (1)

والشهادة وقفة عز وفخار للذين نذروا أنفسهم فداءً للوطن كي يبقى الوطن مهاباً معافى، وفي الشهادة تتشظى الكلمات لتشكل أكواناً من حلم يحمل ذاكرة وطن في أنقى صوره، ذاكرة من نور وضياء تعكس ألقها في سمائه كي يبقى النور ساطعاً، والحق ماثلاً أمام أعين المخلصين..

والشهادة قيمة لا تعلوها قيمة في هذا الوجود، وعطاء ما بعده عطاء، وتضحية بلا حدود من أجل الوطن، وهي المعادل الحقيقي للوطنية الحقة..

لقد ظهر مفهوم الشهادة واضحاً جلياً في الدعوة الإسلامية حيث ركز القرآن الكريم على الشهادة من خلال تضحية المرء بنفسه في سبيل الله في كل موطن يراد منه الدفاع عن الدين لإعلاء كلمة الله.

وقد جاء استعمال القرآن الكريم للفظة شاهد مفردة ومثناة ومجموعة وكذلك شهيد وهي في صيغتها مشتقة من الشهادة ومعناها "الخبر أو الحضور"(2) كقوله تعالى: ﴿**فمن شهد منكم الشهر فليصمه**﴾ (3) ويقال شهد له إذا أخبر به عن مشاهدة بالبصر وهو الأكثر والأصل، أو عن مشاهدة بالبصيرة..

لقد وردت آيات كثيرة في القرآن الكريم عن الشهادة والشهداء، كما ورد لفظ الشهادة والشهيد ومشتقاتهما في القرآن الكريم مائة وواحد وخمسين مرة وذلك تعظيماً وتكريماً للشهادة والشهداء..

وإذا كان للشهادة هذه القيمة العظيمة، وهذه الدرجة من الرفعة والمكانة **فمن هو الشهيد إذاً**:

الشهيد في اللغة هو الحاضر والشاهد والعالم، والشهيد من أسماء الله الحسنى ومعناه الأمين والرقيب.

والشهيد في الاصطلاح وعند الفقهاء: هو المقتول في سبيل الله وهذا شهيد الدنيا والآخرة وهو أفضل المراتب، وقد سمي الشهيد شهيداً لأنه حي روحه شاهدة أي حاضرة، ومنهم من قال لأن عليه شاهداً بكونه شهيداً أي أثر من جرح وعلامة شهادة، وقيل الشهيد من الشهود أي الحضور بمعنى أن الملائكة تشهده حين يقتل إكراماً له، وتكون من الشهادة لأن الشهيد يأتي يوم القيامة ومعه شاهد يشهد له وهو دمه وجرحه. قال رسول الله ﷺ في الشهيد "والذي نفسي بيده، لولا أن رجالاً من المؤمنين لا تطيب أنفسهم أن يتخلوا عني، ولا أجد ما أحملهم عليه ما تخلفت عن سرية تغزو في سبيل الله والذي نفسي بيده، لوددت أن اقتل في سبيل الله ثم أحيا، ثم أقتل ثم أحيا، ثم أقتل ثم أحيا، ثم أقتل"(4).

ولما للشهيد من مكانة قد أعلاها الإسلام فقد قال رسول الله ﷺ : "أكرم الله الشهداء بخمس كرامات، لم يكرم بها أحد من الأنبياء ولا أنا:

الأولى: أن جميع الأنبياء قبض أرواحهم ملك الموت، وهو الذي سيقبض روحي وأما الشهداء فالله هو الذي يقبض أرواحهم بقدرته كيف يشاء ولا يسلط على أرواحهم ملك الموت.

الثانية: أن جميع الأنبياء قد غسلوا بعد الموت، وأنا أغسل بعد الموت، والشهداء لا يغسلون ولا حاجة لهم إلى ماء الدنيا.

الثالثة: أن جميع الأنبياء قد كفنوا، وأنا أكفن، والشهداء لا يكفنون بل يدفنون في ثيابهم

الرابعة: أن الأنبياء لما ماتوا سمّوا أمواتاً، وإذا متّ يقال: قد مات، والشهداء لا يسمّون موتى.

الخامسة: أن الأنبياء تعطى لهم الشفاعة يوم القيامة وشفاعتي أيضاً يوم القيامة وأما الشهداء فإنهم يشفعون في كل يوم ممن يشفعون"(5).

لهذا كله فقد كرم الله الشهداء فجعلهم أحياءً عند ربهم يرزقون.. قال تعالى:

﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾ (6) والآيات القرآنية والأحاديث النبوية كثيرة التي جاءت في حق الشهداء فقد كرم الله الشهادة والشهداء في محكم تنزيله.. فبماذا نكرمهم نحن البشر، ماذا نقول عن هؤلاء الذين يرحلون إلى أعراس الياسمين ليكتبوا لنا تاريخنا على وجه الشمس، كي يبعثوا فينا دفء الحياة ووهج الكرامة..

وماذا عن الشهادة والشهداء في الأدب على امتداد رحلته في تاريخنا الطويل والمليء بالنضال ضد كل أشكال العدوان التي حاقت بأمتنا ومنذ زمن بعيد..

الشهيد في الأدب:

لم ترد في الأدب الجاهلي أو عصر ما قبل الإسلام قصائد عن الشهادة والشهداء، والمتتبع لتاريخ الأدب العربي فإنه لا يجد أثراً لذلك الفعل وإنما وجدت قصائد الرثاء التي قيلت في قتلى المعارك حيث اتسمت تلك النتاجات الأدبية في تلك الحقبة في قصائد وخطب وأقوال تتحدث عن مآثر القتلى في المعارك والغارات آنذاك.

وقد عرفنا في الأثر الشعري ما قبل الإسلام نماذج من الرثاء بالغة الأثر إلا أن هذا الرثاء جاء يحمل صفة الخصوصية كمرثية الخنساء لأخيها صخر ومرثية المهلهل لأخيه كليب.. إضافة إلى بعض الخطب التي تحث على حتمية الموت، ومع هذا فإن هذا الرثاء أبرز السمات الشخصية للمرثي ومكارم أخلاقه وتفانيه في القتال كما قال المهلهل بن ربيعة في أخيه كليب:

دعوتك يا كليب فلم تجبني

وكيف يجيب البلد القفار

أجبني يا كليب خلاك ذم

لقد فجعت بفارسها نزار(7)

وفي ذكر صفات الشجاعة والتفاخر والتضحية في سبيل العزة والكرامة كقول عمرو بن كلثوم:

إنا لنرخص يوم الروع أنفسنا

ولو نسام بها في الأمن أغلينا

لو كان في الألف منا واحد فدعوا

من فارس خالهم إياه يعنونا(8)

ولا ننسى الأثر الحزين الذي تركته الخنساء في رثاء أخيها:

يذكرني طلوع الشمس صخراً

وأذكره لكل غروب شمس(9)

وضمن هذا النمط الشعري فإن أدب ما قبل الإسلام كانت سماته شخصية ثأرية خاصة فيها تنازع وترفع ذاتي لم يدخل في الإطار المجتمعي إلا من خلال الانتماء للقبيلة، ولما جاء الإسلام عظم الشهادة والشهداء ورفع من مكانة الشهادة على أنها قيمة عليا لها صلة بالخلود الدنيوي والثواب الإلهي العظيم، وبرز دور الشهيد المدافع عن الله والوطن وقد ذكر في صدر الإسلام قول حسان بن ثابت:

فقلت لها: إن الشهادة راحة

ورضوان رب يا أُمام غفور

ومن هذا المنطلق جعلت الشهادة هدفاً ومبتغى ومرتقى حيث أصبحت الشهادة واجباً دينياً لإعلاء كلمة الله وهذا النابغة الجعدي الذي يخاطب زوجته كان يعز عليها فراقه ــ قائلاً:

باتت تذكرني بالله قاعدة

والدمع ينهل من شأنيهما سبلا

يا بنت عمي كتاب الله أخرجني

كرهاً وهل أمنعنَّ الله ما بذلا

فإن رجعت قرب الناس أرجعني

وإن لحقت بربي فابتغي بدلا(10)

إن جلّ ما ذكر في العصر الإسلامي عن الشهادة والشهداء هو واجب ديني يحمل معنى الجهاد في سبيل الله لإعلاء كلمة الله ونشر دينه، والشهيد لم يذكر اسمه صريحاً جلياً واضحاً إلا في العصر الحديث حيث تحدثت عنه القصص والروايات والأشعار وأخذ الشهيد مكانة دينية ووطنية عظيمة وذلك بعد تكالب العالم على وطننا العربي واندلاع الحروب في الوطن العربي بسبب سطوة الاستعمار البغيض فبذل أبناء العروبة دماءهم رخيصة للدفاع عن حياض الوطن وعزته وكرامته وانبرى الأدباء والشعراء يبدعون أجمل وأروع نتاجاتهم الأدبية تخليداً لمن أرخص دمه فداء للوطن، قال الشاعر سليمان العيسى في الشهداء:

دم الشهداء ينبت في ربانا

قناديلاً يضيء بها النضال

دم الشهداء يا أقلام هذا

مداد المبدعين ويا خيال(11)

ولأنه الشهيد الذي تشبع مجداً وإباءً وعزة واختار أن يكون على قمم الزمن فقد انبرى الشعراء والأدباء في نظم ما يليق بهالة المجد، فزخرت البلاد العربية بالشهداء وزخر معها أدبها، فنظمت الأشعار وصيغت الأقاصيص، وحيكت الروايات وكان الأدب ثورياً مقاوماً على مدى تاريخنا الحديث فمن نضالات المليون شهيد إلى عمر المختار الذي قال فيه أمير الشعراء أحمد شوقي:

يا أيها الشعب الغريب أسامع

فأصوغ في عمر الشهيد رثاء(12)

لقد عطر الشهداء بدمائهم تراب الوطن الذي أنبت إباءً وصموداً ومقاومة وتحدياً وهذا سميح القاسم الذي يقول في الشهيد:

وعلى الصخور الصفر رجع ندائه

يا آبها بالموت لست بآبه (13)

لقد أثرى الشهداء مكتبة الأدب لكثرة التضحيات التي كثرت فيها الملاحم الأدبية التي تعتز بالشهداء، ولأن الشهيد هو فعل أصيل في تراثنا العربي والذي يُعدُّ دافعاً مهماً ورافداً من روافد إلهام الأدباء والكتاب والشعراء ولكثرة النتاجات في الشهادة والشهداء فإنني سأضيء وبشكل مختصر عن فترة نضال الشعب العربي السوري الذي قدم ويقدم وما يزال يقاوم قوى البغي والإرهاب والفكر التكفيري الظلامي الذي يهدف إلى إذابة الوطن والمواطن في سورية الصمود والمقاومة..

إن سورية ليس جديداً عليها أن تقف في وجه العدوان فهي بلد النضال وهي قلب العروبة النابض وما قدمته من شهداء وما تقدمه إلى يومنا هذا إنما هو دفاع عن الكرامة والأرض والتاريخ وعن الوجود العربي في زمن قلّ فيه العرب والعروبيون. إن أدباءنا كتبوا فأبدعوا وسردوا فأتقنوا وعندما ابتليت أمتنا بالانتداب والاحتلال وجرائمه تحركت قرائح الشعراء لتذكي نار الثورة والحماسة في النفوس ضد قوى الشر والعدوان.

ولقد قدر لهذه الأمة المناضلة أن تكتب بدماء أبنائها تاريخ وجودها ونضالاتها ضد المحتل الذي جثم على قلوب الناس ولذلك قال الشاعر بدر الدين الحامد:

هذا التراب دم بالدمع ممتزج

تهب منه على الأجيال أنسام

لو تنطق الأرض قالت إنني جدث

في الميامين أبطال الحمى ناموا(14)

لقد كان يوم السادس من أيار فاتحة للثورات بعد إعدام الأحرار في كل من سورية ولبنان فانطلقت الحناجر تحكي عن بطولات هؤلاء الأنجم الذين أناروا بدمائهم دروب النضال والخلود قال الشاعر القروي:

خير المطالع تسليم على الشهدا

أزكى الصلاة على أرواحهم أبدا

فلتنحن الهام إجلالاً وتكرمة

لكل حرٍّ عن الأوطان مات فدا(15)

وفي تشرين النصر الذي صنعه جنودنا البواسل عام 1973 وحققوا أكبر انتصار على الكيان الصهيوني نسمع صوت الشاعر سليمان العيسى قائلاً:

ناداهم البرق فاجتازوه وانهمروا

عند الشهيد تلاقى الله والبشر(16)

وهذا الشاعر خليل مردم بك الذي قال في يوسف العظمة، هذا البطل الذي رفض أن يدخل الفرنسيون سورية من دون مقاومة فخاض معركة ضحى بنفسه ليصبح رمز الحرية والكرامة يقول الشاعر:

أيوسف والضحايا اليوم كثر

ليهنك كنت أول من بداها

فديتك قائداً حياً وميتاً

رفعت لكل مكرمة صواها(17)

ولا يخفي الشاعر بدر الدين الحامد نداءه لهذا البطل العظيم حين اندحرت فرنسا وكان الجلاء مخاطباً يوسف العظمة قائلاً:

يا راقداً في روابي ميسلون أفق

جلت فرنسا وما في الدار هضام

واليوم وسورية تكتب بدماء أبنائها زهو انتصارها على أعتى هجمة كونية تقف شعباً وقيادة وقفة إجلال وإكبار للذين صنعوا بدمائهم النصر الحقيقي، فقابلوا الموت بصدور رحبة ونفوس قوية غير هيابة واختاروا الطريق الصحيح ليكونوا في رحم هذا الوطن بذرة خير ومحبة وإباء وكما يقول غسان كنفاني: "لنزرعهم شهداؤنا في رحم هذا التراب المثخن بالنزيف.. فدائماً يوجد في الأرض متسع لشهيد آخر" وعلى خطاهم نسجل وثيقة حب وتقدير لبواسل جيشنا العظيم الذي كان الأوفى والأقوى والأحرص على تراب هذا الوطن العزيز فليس هناك شيء في الدنيا أعذب من أرض الوطن ولأنه الشجرة الطيبة التي لا تنمو إلا في تربة التضحيات فقد قال الشاعر عبد الرحمن حيدر في الشهيدة غالية فرحات:

أغالية الفداء خذي كتابي

خذي قلمي خذي شعري سرابا

وهاتي من طموحك وانشريني

بباب المجد أمتشق الحرابا

وهنا يجب أن نقول إننا به نبدأ وله نختم وأن شعبنا لن يبكي شهداءه بل سيزرعهم منارات عز وفخار وولادات دائمة الحضور في ذاكرة الوطن وكما قال الشاعر:

لا تبكه فاليوم بدء حياته

إن الشهيد يعيش يوم مماته(18)

فلن نبكي شهداءنا وسنظل نذكرهم ذاكرة عز وفخر، ونجوم ترشدنا نحو محبة الوطن.. فيا أيها الشهيد أنت حي فينا ــ نكاد نشعر بنبضك يرسل في ذواتنا الضياء من أجل أن نكون نستحق الحياة.. وأختم في قول الشاعر راشد الزبير الذي يقول في الشهيد:

هذا الذي عشق الكرامة فاستعزّ به البلد

هذا الذي كبرت به الآمال وانتفض الجسد

وهوى على ظهر الثرى مثل الشعاع قد اتقد

يا أيها الصقر المسافر كالشهاب وما ابتعد

افرد جناحي حائم أنف السلاسل والوتد

واعصب جراحك إن من يرجو الشهادة قد حصد

فالليل مجبول على غدر وفجرك ما شرد(19)

المراجع:

1ـ سورة التوبة ـ الآية 111
2ـ معجم باب ـ شهد
3ـ سورة النساء ـ الآية
4ـ صحيح البخاري ـ ج3 ـ ص 1030.
5ـ الجامع لأحكام القرآن ـ ج4 ـ ص 276.
6ـ سورة آل عمران ـ الآية 169
7ـ د. شوقي ضيف ـ تاريخ الأدب العربي ـ ج1.
8ـ ديوان عمرو بن كلثوم ــ دار الفكر ــ دمشق 987.
9ـ ديوان الخنساء ـ دار دمشق ـ دمشق 1995.
10ـ ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء
11ـ سليمان العيسى ــ الأعمال الكاملة ــ وزارة الثقافة ــ دمشق.
12ـ ديوان أحمد شوقي.
13ـ ديوان سميح القاسم.
14ـ ديوان بدر الدين الحامد
15ـ ديوان بشارة سليم الخوري (القروي).
16ـ سليمان العيسى ــ الأعمال الكاملة ــ مرجع سابق.
17ـ ديوان خليل مردم بك.
18ـ مجلة المعرفة ـ أدب المقاومة ـ العدد 390.
19ـ الموت في الشعر العربي الحديث.

❑❑

دراسات..

قــــراءة في أنســـــاق الصــــراع الوجــــودي في نصــوص مــن شــعر المثقــــب العبـــــدي

□ د. غيثاء قادرة

مقدمة:

برزت الأنساق في شعر المثقب العبدي من تباين المعاني، وتقابلها، من رؤى الصور الظاهرة، ودلائلها المضمرة، من الجدلية والصراع الوجودي بين طرفين لا أهمية لأحدهما بمعزل عن الآخر. نشأ من جدلية الأنا البارزة، والآخر المستتر في بيئة فرضت معطياتها نمطين من الحياة هما: الشعور بالوجود، والشعور بالعدم، وما يندرج تحتهما من ثنائيات نسقية متوائمة في المعنى، ومتعارضة، كنسقي الحضور والغياب، ونسقي البقاء والرحيل. وغيرهما من الأنساق التي تؤكد أن تعارضها مكوِّن مهمّ من مكونات النص الشعري الذي تكمن شعريته في الصراع بين الظاهر والمضمر.

فلكلّ صورة شعرية بعد ودلالةٌ، بارزة حيناً، خفية حيناً آخر، تستقرأ من بين الكلمات وأبعاد الصور؛ إذ" تزداد أدبية النص كلمّا ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين، إذ نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصاً كاملا."(1)، أو قد نجد نصاً يستبطن نسقاً واحداً في فكرة تعتليه، وتضع عنواناً رئيساً له.

تتوزع فكر النّصّ الشعري عند المثقب العبدي ومدلولاته بين مظهرين أساسين، يشكلان نسقين متضادين، هما: نسق

الإيجاب المتمثل بالحضور والقوة، ونسق السلب المتمثل بالهامشية والضعف، الأول: يعلي من قيمة الشاعر بوصفه إنساناً، ويؤكد تفرده، وحريته. وثانيهما: يقوده إلى البحث عن ذاته الضائعة في ظلّ شعوره بالضعف والعدمية.

أمّا النسق فيظهر رؤية الشاعر الجاهلي وثقافته الموروثة من اللاشعور الجمعي، الرافض لها أو المؤمن بها، والباحث عن مضاد لها، يستعيض به عنها، إبعاداً لثقافة الاستلاب وتمسكاً بثقافة النجاة والحياة. "ويتحدد النسق عبر وظيفته، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ونقيضاً ومضاداً للعلني، ويكون ذلك في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد" (2).

الأنساق جمع نسق، وجاء النسق بمعنى:""نَسَّقَ" الشيءَ: نَظَّمَهُ، ونسّقه تَنْسِيقاً، و"التَّنْسِيقُ": التَّنْظِيمُ، وجعلَ الأمرَ "مُتَنَاسِقاً" و"نَسْقاً" و"نَسَقاً"، و"اِنْتَسَقَ": انتظمَ وكان على نَسَقٍ واحد، و"تَنَاسَقَتِ" الأشياءُ و"اِنْتَسَقَتِ" و"تَنَسَّقَتِ" بعضُهَا إلى بعضٍ: تتابعت، و"نَاسَقَ" بينَ الشيئينِ: تابعَ بينهما ولاءَمَ، و"النَّسَقُ" من كلِّ شيءٍ: ما كان على طريقةٍ ونظامٍ واحدٍ عام. احتواه السياق في داخله"(3).

ومن أهمّ الأنساق المتعارضة التي برزت في شعر المثقب العبدي والتي عُدَّ التعارض والتكامل من أهم خصائصها:

1ـ نسق الغياب /نسق الحضور:

يتعالق نسقا الحضور والغياب ويتنافران داخل عالم من التناقضات والمتغيرات، أحد مكوناته: المكان الذي اختزل الزمان ومنحه شكل المهيمن على وجود الإنسان.

يقوم نص المثقب العبدي الآتي على نسقين متعارضين يصوران فلسفة الشاعر الذاتية تجاه ثنائية: الحياة والموت. هما نسق الحضور ونسق الغياب، مؤكداً حضور نسق الغياب، مقابل غياب نسق الحضور باكياً فاقداً حضور الذات المجسدة في فاطمة، المرأة التي يؤكد استلاب وجوده في انتفاء وجودها؛ فيعاتبها ببالغ السخط والألم، ويتهددها، متوعداً، راغباً في عودة العلاقة واستقامتها بينهما، قائلاً: (4)

أفاطمُ قبلَ بينِكِ متّعيني
ومنعُك ما سألتُكِ أنْ تبيني
فلا تعِدي مواعدَ كاذباتٍ
تمرّ بها رياحُ الصيفِ دُوني
فإنِّي لو تخالفني شِمالي
خِلافَك ما وصلتُ بها يَميني
إذاً لقطعتها ولقلتُ: بِيني
كذلكَ أجتَوي من يَجتَويني

يوجه الشاعر خطابه لفاطمة، المرأة - الوجود في حياته، طالباً منها دوام الحضور؛ لإمتاعه، وإيناسه، والعمل على إحساسه بالذات بوصفها مكملة له، فتستبدل البقاء بالرحيل والحضور بالغياب. ويرجوها الصدق في الوعد، فهو لايحتمل الازدواجية في المواقف، ولا المراوغة، فإن كان الفراق كانت قساوة الحياة مترافقة مع ألم شديد /إذاً لقطعتها، ولقلت: بِيني.../. يتناسب وأهمية المفارِق.

تظهر الأبيات معايشة المثقب العبدي مفهومي المكان والزمان في نسق الغياب الذي تقوده معاني الفناء والاندثار ومقاومتها في آنٍ، وما ينضوي تحتها من ثنائيات أساسية تخلقها تعارضات، مثل: الحياة/الموت، السكون/الحركة، وغيرها من الثنائيات التي يختزن طرفاها صراع الإنسان في مواجهة الزمان.

وتوحي القراءة المتمعنة لهذا النّصّ بحقيقة أبعاد الصراع من خلال تضاد الأنساق، البارز منها، كانفطام الأنثى (فاطمة) عن حضوره، والمضمرة كحضور الخصب الساعي إليه، والمتجسد في فطم الفطم، وقطع القطيعة، وإحلال الوصال الذي يصوّر فلسفة الشاعر ورؤيته الوجود.

يحاول الشاعر في ظلّ صراع وجودي إثبات الذات في الحرص على الثبات المتمثل في المتعة: /متعيني/ ففي المتعة إحساس بالوجود يخشى انعدامه.

في قوله:/ أفاطمُ قبلَ بينِكِ متّعيني / خطاب لغوي يختزن ثنائية الأنا الحاضرة الداعية لفعل المتعة قبل البين، والآخر الغائب المنفطم من حياته، والمنقطع عن الزمن الحاضر؛ إذ تشير الأبيات إلى إهمال فاطمة الشاعر، وعزمها على الفراق، غير مكترثة فيما ستخلفه بعدها من آلام وأحزان قد يعيشها جراء غيابها.

تحضر فاطمة وتغيب، في حضورها الغياب وفي غيابها الحضور، إنّه التضاد الذي يولّد صراعاً وتوتراً بين نسقين أبرزا الصراع بين الذات والآخر، (البين/قبل البين، شمالي/يميني)، ويمثّل تأرجح الشاعر وحيرته بين الغموض والوضوح، وبين الظهور والاستتار، وبين القلق والضياع من جانب وتبيان حقيقة الأمور من جانب آخر. و/فاطم/، تلك، التي جردها من تاء التأنيث، سواء أكانت ذكراً أم أنثى تبدو شديدة الأهمية ؛لأن حضورها يعني للشاعر إمكانية الإحساس بالوجود، وهذا ما يعزز فكرة أن فاطمة أبعد من امرأة، فاطمة، في النص، هي الذات الشاعر التي يرغب باكتمالها حرصاً على اتصالها بالآخر، وسعيها إلى بناء عالمها الوجودي القائم في منظوره – الشاعر- على المتعة. "ولعل لغة النداء في مفتتح النص تجسّد على نحو واضح حقيقة الصوت الإنساني الباحث عن ثبات العلاقة الإنسانية، أو ثبات الآخر الذي يسهم في حفظ النوع البشري وانسجام العالم الإنساني "(5). ويؤكد ذلك نداؤه القريب /أفاطم/ الذي يضمر دلالة الحضور الغائب ويظهر دلالة الغياب الحاضر، ففاطمة قريبة من قلبه وإحساسه، حاضرة في خياله، غائبة عن مسرح وجوده. والمتعة التي يبتغيها المثقب ويحلم بالوصول إليها وبلوغ المراد منها، إنما هي محاولة تحدي الدهر الذي يحاول إثبات وجوده فيه، " ويسعى إلى الانتصار على غموضه، والتخلص من الغموض هو المتعة التي يبتغيها المثقب ويرهن عمره لها، ولا يرى لحياته نفعاً إذا لم تتحقق"(6) . لذا تغدو أهمية فاطمة كبيرة.

ففي سعيه الرامي إلى طلب المتعة، /متعيني/، يجهد الشاعر للوصول إلى نسق الحضور والإحساس بالوجود ؛لأن في المتعة حضوراً نفسياً، ووجوداً ذاتياً، يدحض الإحساس بالغياب؛ لذا يسارع الشاعر إلى مقابلة القطيعة بالقطيعة؛ من خلال تمرده على الغياب المحتّم وصولاً إلى الاتصال الروحي بين

الأنا/الشاعر- والآخر/فاطمة. إنه يرفض استلاب الذات من قبل البين/الوعود الكاذبة، ويسعى إلى التحدي، وذلك واضح في ثنائية: بينك/متعيني، (البعد- الجفاء- الفناء مقابل المتعة – الحضور – الحياة) التي تستحضر نسق المتعة والحياة بعيداً عن البين- الفراق والموات. فجاء نداؤه صوتاً إنسانياً يريد به ديمومة الحياة واستمرارها، محذراً من الفراق والتوتر الذي يصنع التحولات، ويسهم في تصدّع العلاقات الإنسانية. كما يرفض الشاعر الفراق والوعود الكاذبة والاستسلام وكل ما يهدد استقراره النفسي.

تختصر هذه العبارات (أفاطم، لا تعدي، تخالفني شمالي). تناقضات الحياة وصراعاتها، وتعارض الحقيقة مع الأحلام والرغبات (هجر، وتمنع، وقطع)، (وصال- متعة)، لتصبح المعادلة على هذا النحو: زمن الحلم بالوصال، زمن الحقيقة المرة - الغياب.

يتوالد من نسق الغياب الرئيس أنساق فرعية تؤكد مستوى القهر الذي بلغ ذراه جراء تعرض الشاعر للقطيعة، التي تضاف إلى قطيعة فاطمة - الوجود الذي صارع فيه الغياب، ويأتي في مقدمتها صورة الذراع المهددة بالقطع إذا ما خالفت قرينتها، مؤكّداً أن لو حصل هذا الانقطاع بين شيئين متصلين دائماً كالذراعين- مثلاً- لسعى إلى تفعيل القطع، وفصلهما بعضهما عن بعض فصلاً أبدياً؛ إذ تشكل ثنائية / تخالفني شمالي – ما وصلت بها يميني/ تضاداً من نوع آخر، فاليمين أساس من الجسد، وكذلك الشمال، وفاطمة بمنزلة القطعة من الجسد. إنّهما رمز الحضور الذي قد يغيب إذا ما غابت فاطمة.

يرغب الشاعر في تغييب نسق الاستلاب الوجودي القائم في قطيعة فاطمة، التي تحمل في جذرها اللغوي معنى البعد والفطم، بعد أن أودى به الشعور بالعجز، بفعل الغياب، إلى قوله: / لوتخالفني شمالي ما وصلت بها يميني/، /إذاً لقطعتها/، / كذلك أجتوي من يجتويني/. فبادل القطيعة بالقطيعة والسّوء بالسّوء.

يتقدم نسق الغياب (شعور الشاعر بالعجز) على نسق الحضور (محاولة إثبات القدرة)، واحتمال الخلاف بالوعد هو الفجوة ما بين النسقين، التي تؤكد رغبة الشاعر في الوصال والحضور على التقدم فالبروز، في صورة تنمّ على العمق الذي بلغه قهر الغياب في نفسه.

لقد ولد صراع نسقي الحضور الغائب، والغياب الحاضر تناغماً وانسجاماً بين الثنائيات الضديّة، (تخالفني شمالي /– ما وصلت بها يميني).(لقطعتها/ ولقلت بيني) (أجتوي / من يجتويني). إذا أمعنا النظر في هذه التقابلات النصّية وفي لغتها ضمن إطار الأنساق المتصارعة وجودياً نرى أنّ فاطمة هي قناع لما وراء الظاهر، أو هي نسق يجسد مفهوم الزمن الذي يأخذ من الموجودات ما هو الأهم، الزمن الذي أخذ الشباب والفتوة والجمال والحبّ والمتعة، وبعث بالهجر والقطيعة. وهذا النسق، في حقيقته، يمثل رؤية الطرف القوي ممثلاً بالدّهر الذي يسلب وجود الشاعر، والهزيمة التي تعتريه جراء القطيعة التي يعيشها.

يتضاد عالم الحقيقة - نسق الغياب مع عالم الخيال - نسق الحضور، ويتصارعان لإثبات الوجود، وتحقيق هدف السيطرة على واقع زماني فرض سطوته،

وأشاع الفرقة التي تلاشت بفعلها مظاهر المتعة كلها.

تختصر هذه العبارات (أفاطم، لا تعدي تخالفني شمالي). تناقضات الحياة وصراعاتها، وتعارض الحقيقة مع الأحلام والرغبات (هجر، وتمنع، وقطع)، (وصال- متعة)، لتصبح المعادلة على هذا النحو: زمن الحلم بالوصال، زمن الحقيقة المرة - الغياب.

ففي (أفاطم ــ لا تعدي – خلافك ما وصلت - لقطعتها) بُنى لغوية تختزن ثنائية الحضور والغياب، حضور الأنا الداعية إلى البقاء؛ لأنّ في حضورها حضوراً له. وغياب المدعو- فاطمة، وما بينهما من منطقة وسطى، هي مرحلة التهيئة للرحيل، أو ثني الشاعر عنه، وهي النسق الثالث الغائب، والذي يعد جسر عبور إلى إحدى ضفتي الحضور أو الغياب.

تتفجّر الدلالات المضمرة المتعارضة والدلالات الصريحة مؤكدة أن جوهر التضاد قائم في أساسه على فكرة الصراع بين متضادين تمليهما نفسية الشاعر وعالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير ومحو عالم الآخر الخارجي لبناء عالمه الذاتي. ويجلي إيقاع الأبيات تساوق نسق النفس الواثقة من حدوث الانقطاع، مع معطيات الصورة الشعرية، إذ تستوعب الياء الممدودة إيقاع النفس التّعِبة، المخرجة آهاتها وأناتها، في قوله:

فإنّي لو تخالفني شِمالي
خِلافَك ما وصلتُ بها يَميني

إذاً لقطعتها ولقلتُ: بِيني
كذلكَ أجتَوي من يَجتَويني

يقدم الشاعر في أنساقه المتضادة رؤيته عالمه المحيط، والتي تتصادم بشكل حاد مع رؤية الآخر – الزمن، سالب الخصب ومبعث الجفاف. والقضية الرئيسة التي تسعى المفارقة إلى كشفها تكمن في محاولتها معاينة الحياة الإنسانية من زاوية التضاد، فالإنسان حين ينعم النظر في موضوعات معينة في الحياة كفلسفة الحياة والموت مثلاً فإنّ عقله ينشغل بهذه الجدلية ومفارقاتها المتنامية.

تضمر المفارقة في بنيتها الرئيسة كلّ ما هو إشكالي ناجم عن التوتر بين نسقين متضادين، النسق السائد البارز والنسق المضمر، ونتيجة لتعارض هذين النسقين قد يبرز عالم آخر أحادي الرؤية والنسق، أو هو عالم العبور بين النسقين، أو هو النسق الثالث الذي" يتكون من نظامين لا يمكن أن يتآلفا، ينشط الأول منهما في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات "(7)، وقد اقتنع الشاعر بأهمية بلوغه والوصول إليه، فإذا لم يكن الوصال مع فاطمة لا يجب أن تكون القطيعة ؛لأنه يريد ولوج عالم الإحساس بالذات بعيداً عن شعور الغربة والتمزق، وصولاً إلى الطمأنينة.

2- نسق الرحيل / نسق البقاء:

الرحيل نهج فرضته البيئة الجاهلية، وانتهجه الجاهلي مرغماً، حتى غدا ثقافة تخطٍّ من جهة، وثقافة يحلم بتخطيها من جهة أخرى. فهو هاجس أثقل حياة الشاعر، وأنهك عقله، فبحث طويلاً عن وسيلة لإبعاد ثقافة الشعور بالهزيمة والاستلاب الذاتي، لكنه فوجئ بقوى القدر، التي أظهرت إحساسه بالموات في كلّ لحظة، فوقف موقف الحائر المستلَب.

وتمكّننا أبياته الآتية من تشوف مأساة انطفاء الوجود الإنساني عبر شعوره بالتناهي في رحيله، أو رحيل من أحب عنه؛ ومحاولته تخطي حس الانطفاء عبر وقوفه في المنطقة الوسطى، أو منطقة شبه التضاد؛ إذ يقول وحس القلق والضياع يسوره، وتوقه إلى استيضاح الأمور وتجليتها واضح في لغته: (8)

لِمَـنْ ظُعُـنٌ تَطَلَّـعُ مِـنْ ضُـبَيْبٍ

فَمَـا خَرَجَـتْ مِـنَ الـوَادِي لِحِـينِ

تَبَصَّـرْ هَـلْ تَـرَى ظُعُنـاً عِجَـالاً

بِجَنْـبِ الصَّحْصَـحَانِ إِلَـى الوَجِـينِ

مَـرَرْنَ عَلَـى شَـرَافِ فَـذَاتِ هِجْـلٍ

وَنَكَّـبْـنَ الـذَّرَانِـحَ بِـالـيَمِيـنِ

وَهُـنَّ كَـذَاكَ حِيْـنَ قَطَعْـنَ فَلْجَـاً

كَـأَنَّ حُـدُوجَـهُـنَّ عـلـى سَفِيـنِ

يُشَـبَّهنَ السَّـفينَ وهُـنَّ بُـخْتٌ

عُرَاضَـاتُ الأبـاهرِ والشُّـؤونِ

يتعـارض النسـقان، ليُظهِـر أحـدهما الآخـر؛ إذ يفصـح نسـق الخصـب واليناعـة والرواء والحياة – ظعن جميلات، راحلات – عن نسق الموت الكامن في الذات والمتجسِّد بالرحيـل – خرجـت مـن الـوادي لحـين- ، فالظاعنـات لسـن إلا تجسـيداً لفاطمـة رمـز الوجـود الضـائع مـن حيـاة الشـاعر، والـتي يصارع قوى الشر للحصول عليها.

يتضاد نسق الذات الغائبة، الراحلة- الظاعنات، مع نسق الذات الحاضرة الباقية – الشـاعر الـتي تسـتمد حضـورها مـن جعـب الماضي القابع في الذاكرة، (كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ علـى سَـفِينِ). لتخلـق جسـر عبـور إلى عـالم الإحساس بالبقاء في بعث الحياة من جديد. وهنـا تتضـح فجـوة التـوتر أو المسـافة الـتي تتوسـط النسـقين، والـتي يجهـد الشـاعر لبلوغهـا، دحضـا لنسـق الاسـتلاب الوجـودي الكامن في الرحيل. وفيها يظهر سعي الشاعر إلى معرفة مكان الوصول بعد الرحيل.

ويبرز تحدي نسق الرحيل بنسق البقاء من خلال تحدي المكان الزمان . ففي ذكر الأمكنـة الـتي سـلكتها الظعـائن، / الصحصحان، الوجين، شراف، ذات هجل، فلج/، غاية يرمـي إليهـا الشـاعر، وأهمية تكمن في تحدي الاندثار وتغييب نسق الفناء، فهو يعيد خلق المكان المندثر بذكر اسمه تحـدياً لنسـق الرحيـل، وصـرعاً لـه، " إذ إن إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق ، فالأشياء لاتوجد إلا حين يستوعبها الإداك البشري "(9) ، ويكـون لهـا أثرهـا البـالغ في الـنفس. وقد يكـون ذكـر الأمـاكن "تعويـذة يـذكرها المثقـب لحمايـة الظعـائن مـن الشـرور المحتملـة"(10) ، أو ربمـا هـي" ضـرب مـن الرقى، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر."(11).

وتُجلـي صـورة موكـب الظعـن نسـق الرحيـل، وذلـك في الوحـدات الـتي تصـور حركة أشكال الحياة التي تصارع من أجل البقاء: تطلع / فما خرجت، مررن / نكبن، قطعـن فلجـاً /علـى سـفين، الصحصـحان /الوجين؛ يضاف إلى ذلك القيمة الدلالية التي تحملـها أسمـاء الأمكنـة في تضـادها، فالصحصحان يتضاد مع الوجين، الانخفاض يتضاد مع الارتفاع، وكأن الشاعر ممزق بين ما هو عال - ظاهر بارز في الوجود وما هو

خفي مضمر، وفي هذه الحيرة يعيش الشاعر نسقاً ثالثاً بين النسقين، أو مرحلة انتقال من المعلن الظاهر، الرحيل إلى المضمر المستتر، البقاء. إذ يختزن التحول طرف التضاد الأول من الثنائية، ويعتمر التحول الطرف الثاني، وما بينهما جسر عبور فيه يتضاد الحاضر مع الماضي ليثبت الزمن في المكان ويستوي فيه ما كان غليظاً. ويؤكد اسم المكان (ضبيب) أنه مفعول به لفاعله القاسي- الزمن – فهو من أخرج الخصب من الوادي، الأرض المنبسطة التي يسعى الشاعر إلى بقائها منبسطة ؛لأنّها رمز لانبساط النفس.

على الرغم من وجود فجوة التوتر التي تفصل بين طرفي التضاد /الرحيل –البقاء/ وهي الحالة النفسية الشعورية التي تجتاح ذات الشاعر وتجعله يعيش الحالة الوسطى، أو المسافة الكائنة بين الرحيل والبقاء، بين حس التخطي، وحس الحلم بالتخطي.وهذا ما يثبت أن"الضديّة خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه. "(12)

يعيش الشاعر- إذن- ثقافة استلاب الخصب، ويشهد انقلاب الاستقرار إلى تحول. لقد شكلت أداة الاستفهام /لمن؟/ دفقة دلالية ابتعدت عن الوظيفة النحوية إلى وظيفة دلالية، هي تصوير النفس الفاقدة مَنْ رحل، ـ فـ/لمن/ ليست سؤالاً ينتظر منه الشاعر جواباً، إنما أداة استنكار وتعجب وتصوير، أوحت بتمزق ذات الشاعر، وأضفت جواً من الحزن، إذ كشف سؤاله الإنكاري /لمن ظعن تطلع؟ / قلقه إزاء غياب نسق الأنوثة ما يعني – في ثقافته ووعيه - إفناء الخصب وفقد الحياة. ما يؤكد تعلق الشاعر بالنسق الأنثوي المجسد صورة من صور الحياة القائمة على الخصب والبقاء الإنساني.

ويتجسِّد الإحساس بالصراع الوجودي في رؤيا الشاعر المتوترة القلقة للوجود الإنساني، التي تعمل على اتساع الهوة النفسية بين النسقين، فيختزن كل نسق منهما علاقة ضديّة بين ما تظهره الصورة من رحيل وفراق، وما تخفيه من شعور يؤكّد وعي الشاعر حالة الانفصال عن الذات.

يسيطر هاجس الغياب على الشاعر، وهذا واضح في الأفعال:/ علون- هبطن- مررن- نكبن- قطعن/ التي تؤكد حركة الرحيل، ارتقاء فهبوط، تخطٍّ وتجاوز معاناة، وكأنّ في سير الظعائن طوافاً يسعى إليه الشاعر، فهو رحيل لأجل البقاء. على الرغم ممّا نلحظه في هذا النسق من رحيل، فإنّنا نرى إصرار الشاعر على التخطي، وسعيه إلى إبقاء ما يريد واضحين في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإنقاذ الخصب من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة.

وفي تشبيهه المواكب بسفن، / كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ على سَفِينِ /، تأكيد حيرة الشاعر وقلقه وتوجسه الخطر المحيق بالظعائن اللواتي امتطين جمالاً عريضة الظهور، مانحة الراحة الجسدية لهن، سالبة الراحة النفسية، فهي باعثة على القلق والاضطراب لدى الشاعر. وقد تكون رحلة هذه السفينة هي رحلة اللاشعور الجمعي الجاهلي، ورحلة الفكر الجاهلي في رؤاه، وتأملاته البعيدة في الغيب، حيث ينتظره وجود من نوع آخر، وقد رأى د. مصطفى ناصف أن: " تخيّل الظعائن في سفن ضرب من الرّؤى الجماعية التي تدلّ على مخاوف الجماعة، وآمالها، حين تفكّر في الانتقال من طور إلى آخر في الحياة"(13)؛ لأنّ

القلق على الوجود يجتاح تلك الجماعة، إنها الرحلة من مرحلة إلى أخرى، من عالم وجودي إلى عالم آخر يتضاد معه في الظاهر والباطن.

إن تشبيه الظعائن بالسفين نسق مضمر يحاول الشاعر جاهداً إظهاره، فهو جسر العبور من عالم الضياع إلى عالم اللقيا، وهو رحلة من عالم المجهول إلى عالم الوصول بر الأمان، والحلم بالاستقرار.

فالسفين مواكب الجمال السائرة على رمال تشبه في تماوجها أمواج البحر، وفي تمايلها تأرجح وتمايل يشيان بحس الضياع والحيرة والتمزق الذي يجتاح الشاعر. الحيرة بين الشعور بالأمن والشعور بالضياع، والتمزق النفسي بين حس الوصول والاستقرار وحس الضياع، فالبحر في الشعر الجاهلي - غالباً – ما يرمز إلى الضياع والابتلاع. وصورة السفين الراحل هي النسق الأشبه بالمضاد، أو الفجوة المتوترة بين النسقين والتي يسعى الشاعر لردمها وصولاً إلى المبتغى.

إنّ مراقبة الشاعر ومتابعته الدقيقة موكبَ الراحلين، وحركتهم يشي بتطلعاته الحالمة إلى إعادة الاستقرار، والتشبع بالخصب، وتحويل المتحرك إلى ثابت مستقر، والرحلة الإنسانية في عالم الضياع إلى رحلة في عالم معلوم. فرحلة الظعائن طموحات يسعى إليها الشاعر، فالإحساس بالجمال لا يمكن أن يكون إلا في عالم الحضور أو الوجود، في حين يغدو المضي في عالم المجهول ضربا من الإساءة إلى هذا الجمال الإنساني وعلامة من علامات الفقد.

لقد بدت المفارقة ماثلة بين الموت والحياة بفعل التصوير الدقيق لحركة الظعائن، وقد كان الشاعر يهدف من خلق هذه المفارقة إلى إعلاء قيمة الحياة بإبراز التشبث الإنساني بها، عن طريق ابتداع التحول ورحلة الكشف. ولا غرابة في أنّ شعور الراحلات - الظعائن بأثر المفارقة يظهر بصورة دالة من خلال فكرة الخصب الموجودة في بنية النص نفسها. فالظعائن، كما يبدو، تغادر المكان المعرفة/الماء إلى مكان آخر مجهول، وهذا التحول يدل على رفض الظعائن الحياة في مكان معلوم ينذر بالخطر والموت، في حين أنّها تتمسك بالحياة /الماء حتّى لو كانت في مكان مجهول.

وتأسيساً على هذا، فإنّ صوت الشاعر المستصرخ المستنجد المتمسك بالمكان وحدوده /ضبيب- الوادي- ذات رجل – الذرانح- فلج/ يوظّف صورة المرأة، بوصفها نسقاً فرعياً، بما تتضمنه من دلالات رمزية متعددة، للكشف عن رؤيته الحياة والمجتمع والتجربة النفسية التي يعبر عنها، ويتحدد نسق المرأة بما يسبغه عليه الشاعر من دلالات. فالمرأة رمز من رموز الخصب المتمثل في الولادة والتجدد والعطاء.

يسعى الشاعر إلى إظهار حدة المفارقة بين الموت والحياة، وهو يقدّم عبر هذه المفارقة رؤية ثاقبة متبصرة لما سيؤول إليه رحيل الظعائن، وقد برع في إضفاء الصفات الجمالية على المجموع المؤنث؛ لأنه مصدر الجمال وجوهر الخصب في الحياة الإنسانية. الظعائن هي رمز لحس الضياع الذي يعتري الشاعر، وحلمه بالتخلص من هذا الشعور وصولاً إلى إحساس الأمن والأمان بعيداً عن عالم القلق، على الرغم من إدراك الشاعر بصعوبة إدراك المراد، فهو صعب المنال، /فما خرجت من الوادي لحين/، وهنا يعتريه القلق

من جديد ويحاول التخلص من شعوره هذا بتحدي الزمن متخذاً من قوة الناقة سبيلاً لذلك.

3- نسق القوة/نسق الضعف:

سعى شاعرنا إلى امتلاك القوة، وصارع لتحقيقها، إثباتاً لذاته وإحساساً بالوجود. فاستشعر القوة في مواجهة قوى الدّهر درءاً للفناء، ورأى القوة في تخطي الضعف، وإمضاء الهم، أو تسليته على ظهر ناقة قوية صابرة صلبة متماسكة، تؤكد في حضورها تمسك الشاعر بأفكار البقاء والثبات، والرغبة في الصمود والصلابة وتجاوز المحن والصعاب؛ تحريراً لنفسه- الشاعر- من الشعور بالحزن والغبن.

تشكل الناقة نسقاً رئيساً في الصراع بين طرفين سعياً إلى تأكيد مظاهر القوة، وصولاً إلى فكرة الانتصار على قوى القهر والموت، "إنها القناع الذي تختاره الذات، وهي تعيش تجربة التحدي. من هنا هذا التأكيد على تجميع صور خارقة، وتجليات عجيبة، يمتزج فيها القول بالمحاورة، والحركة بالمناولة، فيغيب بذلك الوجه الحقيقي، وتتَّحد الذاتان معاً، فتذوب الفوارق، لتكون التجربة واحدة، والصراع متشابهاً، لا تستطيع أن تميز فيه الوسيط من القناع، والأصيل من الدخيل، فالكل يجابه ويصارع مختلف التحديات "(14).

يتأمل الشاعر ناقته ويسهب في وصفها، متعجلاً إبراز قوتها اللازمة للتحدي ومواجهة الصعاب، ضماناً لاستمرارية وجوده، ودحراً لنسق الضعف الذي استشعره جراء رحيل الظعائن.هي ناقة صلبة، آمنة من عثرات الدهر، رغم قلقه، في قوله: (15)

فَسَلِّ الهَمَّ عنكَ بذاتِ لَوثٍ
عُذافِرةٍ كمطرقةِ القيونِ

بِصادقةِ الوجيفِ كأنّ هرّاً
يباريها ويأخذُ بالوَضينِ

كَساها تامِكاً قَرداً عليها
سَوادِيُّ الرَّضيحِ مع اللَّجينِ

كأنّ مواقعَ الثَّفِناتِ منها
معرّسُ باكراتِ الوِرْدِ جونِ

يجُدُّ تنفُّسُ الصّعداءِ منها
قُوى النّسعِ المُحَرَّمِ ذي المُتونِ

تَصَّكُّ الجانبينِ بمُشفَترٍّ
لهُ صوتٌ أبحُّ من الرنينِ

يشُقُّ الماءَ جؤجؤها، وتعلو
غواربَ كُلِّ ذي حَدَبٍ بَطِينِ

تتحرك الأبيات في إطارين من تصورات الذات، فالدهر تارتان: إحداهما موت، والأخرى كفاح من أجل البقاء. وكلتاهما مأساوية، فالكدح- أيضاً- صورة من صور العذاب والشقاء الساعي إلى تحقيق السعادة ببلوغ المراد.

يمضي الشاعر في توليد الثنائيات المتضادة التي تمثل تعارضات أنساق (الأنا/الآخر - الضعيف/القوي- الغالب/المغلوب) وغيرها في سياقات لغوية ظاهرة ومضمرة، مثل: (الهم/ذات لوث - الهم/مطرقة القيون- صادقة الوجيف/هراً – تامكاً / سَوادِيُّ الرَّضيحِ مع اللَّجِينِ- مواقعَ

الثّفِنات/ باكراتِ الوِردِ جونِ)، وتختصر الأنا(الناقة، بديل الذات – ذات لوث) النسق الأقوى، الأكثر حضوراً وتميزاً، وتعكس محاولة الشاعر تحدي الزمن –الآخر، بالقوة التي هي أساس الناقة، (كمطرقة القيون) كناية على الصلابة والقدرة والمواجهة، والسرعة، حتى إن هراً (يباريها)،وهنا يتفرع من النسق الرئيس نسق فرعي، وهو نسق الخوف الداعي إلى السرعة، والناقة في طبيعتها لا توصف بالسرعة، وهي –هنا- تسرع مكرهة، فهي تريد الخلاص، والنجاة من زمن غادر، وهذا ما يفسر سرعتها، وهنا مكمن النسق المتواري، الخوف دافع للسرعة وصولاً إلى ضفة النجاة، والإحساس بالضعف دافع إلى الإحساس بالقوة، والشعور بالقلق والتوتر، والنفور دفعها إلى الهرب من واقع مستلب إلى واقع أكثر إيجابية.

تتعدد الصور وتتكثف الأبعاد التي تشير إلى" أن الواقع "المؤرق بحلم القوة هو الذي حفَّز المثقب العبدي، ودفعه دفعاً إلى البحث عن الصلابة"(16)، ففي عبارة/ عُذافِرةٍ كمطرقةِ القيونِ / نلمح أبعاد القوة والإصرار والقدرة على المقاومة، تمكيناً للناقة – الشاعر من إزاحة الهموم والتغلب على الصعاب في تشكيل يتجه صوب الضخامة والصلابة والنشاط الجسدي/كأنّ هرّاً يباريها ويأخذُ بالوَضينِ/، تعزز صورة الهر المباري نسق التحدي والقوة.

يظهر النص الوضع النفسي للشاعر في لحظة أزمة تأتي فور هذا الخروج في واحدة من أكثر الصور غموضاً وإيحائية، /كأنّ هرّاً يباريها ويأخذُ بالوَضينِ/؛ إذ تعبر عن جهد الشاعر في عبور نسق الضعف من حالة المغلوب إلى الغالب. والهرّ الذي يحاول مباراة الناقة يرمز إلى الدهر الذي حاول خدش الشاعروتعذيبه حين حرمه أنثاه. إنّه تجسيد للصراع الوجودي المعيش الذي يحاول الشاعر تخطيه وصولاً إلى القوة والصلابة، والإصرار على الوجود عبر الحركة والنشاط وحسّ الخصوبة. وهو يستحضر الصور الدالة على قوة الناقة وأبعاد القوة:

يجُـــذُّ تنفُّـــسُ الصّـُعـــداءِ منهـــا

قُـــوى النّســـعِ المُحَـــرَّمِ ذي المُتـــونِ

ففـي تنفسـها المتـواتر المتتـابع صـعوداً فنزولاً ثنائية ضدية، امتلاء فإفراغ وما بينهما من برهة زمنية، تُشكل نسقاً فرعياً متوارياً، يتم فيه تهيئة الجوف للامتلاء، أو جسر عبور يصل حالة الشهيق بالزفير، ويظهر الخوف والقلق اللذين يعتريان نفس الناقة ويقودانها إلى سرعة يكاد ينقطع معها النَّفَس. ويكثف الفعل/يجذَ/ قوة النفَس ومفعوله في الصدر، الذي يضيق به لدرجة تتقطع معها السيور الجلدية المحيطة بالجوف. وهذه الطريقة في التنفس دليل خوف وهرب، وحنق واضح على زمن أذاق الناقة - الشاعر المر ، وفي سرعتها ترطم الحصى بقدميها محاولة تكسيره، حتى تصيب جانبيها دليل هروب أيضاً.

والحصى هي نسق الرحيل، عوائق الطريق أو عثرات الزمن التي تحد من متابعة الناقة المسير، التي تحاول الناقة جاهدة تفتيتها، مصدرة صوتاً شجياً حزيناً، /أبح من الرنين/، في إيقاع حزين يطارد الشاعر في رحلته. الناقة دائمة الفرار من مرارة الزمن وقساوة الحياة، هاربة من العطش إلى عالم الارتواء، (باكراتِ الوِردِ جونِ)، بعد أن أرَّق

السواد النفسي والكوني الشاعر، وحدَّ من إمكاناته، فبحث عن البياض في غياهب السواد.

هكذا يتمثل تضاد الأنساق في صورتين ذاتيتين حادتي التضاد والتعارض بين عالمين: عالم البطل المندفع في غربة الوجود في جسد الطبيعة الخشنة الواعدة وعالم الإنسان المستسلم.

وما ابتداء الشاعر قصيدته بفعل الأمر/سَلْ/، إلا تأكيد رغبته في الانعتاق من نسق الهم وحس الانفطام الذي اعتراه جراء ابتعاد فاطمة عنه. فالناقة تمثل –هنا- ثقافة العمل، فبعد الحزن الذي اعترى الشاعر في مشهد الظعائن يقرر تغيير المسار إلى مسار إيجابي وفاعل.

وقد تجلى هذا التضاد الحادّ بين القوة والضعف في قوله: /فسل الهم عنك بذات لوث/، يجسد الفعل "سلِّ" أعلى درجات الفاعلية مناهضة للسكون/الهم/، لارتباطه بوجود الذات الباحثة عن كينونتها. وانطلاقاً من هذا يتجلّى الدعم الإرادي الذي تولّد من مشاعر الضعف /الهم، ومسلاته: ذات لوث/، فسعي الشاعر إلى جبٍّ نسق الضعف وإحقاق نسق القوة في دائرة الصراع كان كبيراً.

لقد ضخم الشاعر نفسه - نسقه، /كأنّ هراً يباريها، كساها تامكا، كأنّ مواقع الثفنات/، وجعل منها نسقاً قوياً مستقل الأنا يتصادم مع نسق الدّهر.

وتشي الأفعال المضارعة التي تتعاضد في خدمة فكرة المواجهة عبر النشاط والعمل، / يباريها، يجد تنفس الصعداء منها- تصك الحالبين بمشفتر – يشق الماء جؤجؤها ويعلو/ بمعنى القوة الحقيقية التي يواجه بها الشاعر تجليات الغياب الذاتي. فهي تحمل في إشاراتها دلالة التصادم والصراع في الحياة بين نسقي الرحيل والبقاء والقوة والضعف. وتؤكد تبنيه القوة الحقيقية في مواجهة غياهب الدهر.

يؤسس نسق القوة طرفاً في جدلية الصراع لمواجهة الضعف، وتبدو الناقة حاملاً رئيساً لهذه المواجهة، ومعادلاً نفسياً للشاعر الباحث عن ذاته، فهي أداة لمواجهة تحديات الحياة. هي نسق حاضر قوي يتضاد مع نسق المرأة الغائبة التي تظهر في رحيلها الفناء النفسي الذي يعيشه الشاعر.

والناقة - هنا - نسق الأنوثة القوية المناهضة لنسق الأنوثة الضعيفة، الهاربة من واقع الحياة والمستسلمة لمفردات البين والغياب، والتي برزت صورتها في المرأة الغائبة - الراحلة.

يعلن النص عن صراع وجودي يعيشه الشاعر، صراع بين الإحساس بالفقد والسعي إلى تجاوزه، إذ تبدو الحياة مساحة واسعة تتعالى فيها أصوات الخراب والدمار، إنها مساحة لا بد من اجتيازها، ما دفع الشاعر إلى تشكيل لوحة مناهضة تكتنز في مقولاتها ملامح القوة والتحدي والتماسك، أملاً في الثبات والبقاء، وتجاوز المحن، "فدخول الناقة غالباً ما يأتي إثر لحظة مقهورة يبدو فيها الشاعر مهزوماً أمام شروطه، وتأتي الناقة كوسيلة للخلاص من هذا الموقف فهي دوماً أداة هرب، أداة تسعف الإنسان على نسيان الهم"(17). وإرواء نفسه العطشى إلى الخصوبة والعطاء.

تتسم عناصر الصورة، /عُذافِرةٍ كمطرقةِ القيونِ، يباريها ويأخذُ

بالـوَضـيـــن/، بسمة الحركة والفعل دحضاً للاستكانة والضعف، وتهيئة للنفس لتحدي الفنــاء تمســكاً بالحيــاة، انطلاقــاً مــن أنّ مواجهة الموت في صورة الأعداء هـي مواجهة للعـدم، بمعنـى أن " الإنسـان يسـعى بـوعي أو بغير وعي في مواجهته للموت، أو حمل نفسه على الخطر إلى قهر العدم نفسه"(18). سعياً إلى الوصول إلى نشوة الحياة.

يوجه الشاعر عنايته بالأنساق الضديّة الـتي تجمـع القـوة والضـعف، والـتي تبـدو في ظاهرهـا باعثـةً علـى التنـافر والاخـتلاف، إلا أنهـا في واقـع الأمـر تـأتلف في النهايـة ضـمن سياقها لتبرز دلالة واحدة تفضي إلى التناقض الــداخلي، وتشــير إلى عمــق القلــق والحــيرة والمعاناة النفسية الناجمة عن عدم الانسجام مع واقع النسق النقيض، أي مع ثقافة متغايرة لمــا يعيشــه. ومــن هنــا تنبــع أهميــة التضــاد الكامنة في مسافة التوتر والفجوة الكامنة في المنطقــة الوســطى بــين النســقين، ويســهم ازدياد درجة الشعرية في بلوغ التضاد جماليته.

لـدى الجـاهلي شـغف بالحـديث عـن فهمـه الخـاص للوجـود والسـعي إلى كسـب الصـراع الوجودي؛ لـذلك تظهـر حالـة التضـاد بـين نسـق الشـاعر والنسـق المضـاد. وتتكثـف في صـراع الأنساق لغة التحدي، إثباتاً للوجود أمام العدو الأكبر/ الزمن. "وقد كشف التضاد من خلال مركزيته النامية في النص من تكوين صورة لهـذا الصــراع وعمقــه في العقليــة الجاهليــة، وبمعنــى آخــر، فــإن جدليــة التضــاد تفــرز لنــا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظـام يتخـذ مـن الكثـرة أداة لإظهـار سلطته وقوته، والثاني نظام مصغّر هو في نظر النظام الأول تابع إمّا أن يخضع لسلطة الأول، وإمّا أن يهمّش"(19). بمعنى أنّه قليل الحضور، ضعيف الأهمية لكنه يشكل طرفاً نقيضاً، وكان الشاعر من النوع الثاني، الذي يرى في الكثرة ظلاً يستظل فيه.

4- نسق اليباب /نسق الخصب:

الطلـل عنـد المثقـب العبـدي مشـهدان متصـارعان في الـذات: المشـهد الأول: مكـان ثابـت يعـجّ بالخصـب والحيـاة، وهومكـان الماضي السعيد، الرامز إلى التحول من عالم الحيـاة إلى عـالم الفنـاء الـذي أرغـم عليـه. والمشـهد الثـاني: هـو المكـان الخـاوي الـذي يحمل في طياته الحاضر، وهو الشاهد على فعائل الزمن في التخريب والإفراغ والإفناء، و يصطدم بالمكـان الماضـي في علاقـة ضـديّة. رغـم ذلـك يحـاول الشـاعر خلـق إمكانـات إبداعيـة يتحـدى مـن خلالهـا عمليـة القهـر المكاني للذات، مصوراً إصراره على الثبات أمام الهدم واليباب في قوله:(20)

ألاَ حَيِّيَـــا الـــدَّارَ المُـحيـــلَ رُسُـــومُهـــا
تهيــــجُ علَينـــا مـــا يهـيـجُ قَديمُهـــا

سَـقى تلـكَ مِـن دارٍ ومَــنْ حَــلَّ ربعَــهـا
ذِهـابُ الغَـــوَادي: وبلُهـا ومُديـمُهـــا

ظَلِلْـتُ أَرُدُّ العيَـنَ عَـن عَبَـراتِهـا
إذا نُزِفَـتْ كانـتْ سِـراعـاً جُمُومُهـا

كَأنِّـي أُقَاسِـي مِـن سَوَابِـقِ عَبْــرَةٍ
ومِـنْ لَيْلَـةٍ قَـد ضَـافَ صَدرِي هُمُـومُها

المكـان هنـا نسـقان، الأول: مسـاحة سـوداء ترمـز إلى الـدمار، ويجسـدها /الـدَّارَ المُحيـلَ رُسُـومُها/، والمكـان الثـاني: مسـاحة

بيضاء، ترمز إلى البقاء، وهي دارمتمناة، تجلي حالة الخصب /سَقى تلكَ مِن دارٍ /.

يعيش الشاعر مفارقة حادة بين نسقي الماضي والحاضر، الوجود المتمثل في ماضي الديار وما اختزنه من فتوة وشباب وقوة، وحاضرها وما يمثل من موات ودمار وفناء.؛ إذ تؤدي المفردات الآتية / الدار المحيل رسومها - ما يهيج قديمها / دوراً دلالياً يؤكّد الأثر المأسوي لحال الوحشة والرعب والوحدة التي يستشعرها الشاعر في هذه اللحظة الطللية، وتوحي بثقافة الاستلاب الوجودي التي يفرضها منطق الجدب والعفاء.

تعلن أداة الاستفتاح/ألا/ في بداية الأبيات الشرارة الأولى لدهشة الشاعر وحيرته، وإنكاره ما حل بالمكان من يباب وعفاء. فبعد أن كان ماضياً حافلاً بالحياة الإنسانية /تهيجُ علَينا ما يهيجُ قَديمُها/. شمله الاندثار، فانعدمت الحياة، وانطمست معالم الإنسان، فقد طغى السلب على الإيجاب، ومحا الزمن علائم الحياة والوجود، وغلب الطرف الأول من الثنائية –الفناء/ الثاني- الحياة، غلب الجدب الخصب الكامن لإعلانه الفاعلية على ساح الوجود، وغلب الرحيل البقاء، وشمل العفاء فضاء المكان، فانعدمت الحياة، وانطمس الوجود، فثمة خلل سيطر على دورة الحياة، ما دفع الشاعر إلى البحث عن وسائل يتحدى عبرها استلاب المكان وغدر الزمان. وأولى هذه الوسائل: معرفة الديار وتحيتها، والدعاء للديار بالسقيا. فلفظة /سقى/ تحمل حدة واستثارة، وكأنَّ قوة خفية منحت الأطلال رزقها. فكان للديار كما أراد المثقب في دعائه، كان لها الحياة. وعلى الرغم من ذلك يسعى الشاعر إلى خلق حس وجودي من بين ركام العدم، فمن الدمار، /الدار المحيل/، يسعى لإيقاظ الحياة /ألا حييا/. فهو يلقي على الديار تحية، فيها دعوة للإحياء وإعادة ما كان، فنراه يرفع الدعاء في مشهد ينشر فيه الحس الجمالي المغاير لحس الموت واليباب الذي يفيض من صورة الديار القاحلة.

فقد تحدى الشاعر الفناء في التحية، ومن خلالها سعى الشاعر إلى انتزاع الإحساس بالوجود، تأكيداً لفكرة البقاء في مواجهة اليباب، الأمر الذي فرض على الشاعر البحث عن سبل يتحدى عن طريقها اليباب المكاني للإنسان. وأولى هذه السبل التي يضمرها صوت النص الشعري تظهر بالمعرفة التي تحفظ ذاكرة الإنسان من النسيان. وهذه المعرفة رد مناوئ على شمول العفاء التي أشرنا إليها. وهنا يبرز النسق المضاد - نسق الحياة والوجود، ما يؤكد تأرجح الشاعر بين حسَّي البقاء والفناء. / سَقى تلكَ مِن دارٍ ومَنْ حَلَّ ربعَها ذِهابُ الغَوَادِي: وبلُها ومُديمُها /.

في دعائه للدار بالسقيا دعوة للعبور إلى الوجود، وفي اسم الإشارة - تلك- حضور زمني بعيد، غيَّب الساكنين عن حاضر الوقوف الذي اجتمع بالماضي ليتماهى الشعور بالوجود مع الشعور بالعدم. /تهيج ما يهيج قديمها/. لقد حدد الشاعر لحظة الوقوف ببعدين زمنيين يصل بينهما الديار الخربة، البعد الأول: الحاضر /ألاحييا الدار/ والبعد الثاني الماضي / قديمها/.وهذا يؤكد أن الأشياء مرهونة بالزمن، وأسيرة قيده.

يغاير نسق اليباب المتمثل بالجفاف عبر رحيل الآخر نسق الأنا الموجودة في ذات من رحل. وتجلي الضدية بين (الدار المحيل

رسومهاو/السقاية) قضية كبيرة الأهمية في التجربة الإنسانية، وهي قضية إحساس الفرد بالوجود والعدم في إطار النسق الجمعي. فقد قمعت البيئة الشاعر واستلبت وجوده، في قوله:/من حل ربعها/. وهذا الأمر جعل الشاعر يعيش مرحلة تهميش بفعل تجريد الذات من فاعليتها.

إنّ هذا التمايز بين نسقي (الدار المحيل/الربع الراحل) يظهر ثنائيات: الرحيل/البقاء، الحياة/الفناء.

كما تختزن ثنائية:/الدار المحيل قديمها- سقى تلك من دار/القدرة الظاهرة بفعل الخصوب، المتواري وراء الإقرار بالعجز. ولنصغ إلى إيقاع حرف القاف، /سقى- أقاسي - سوابق /، ونستشعر ما يحدثه من أحاسيس بالصلابة والقساوة والشدة التي تعتري ذات الشاعر الطاغية على خاصية الضعف التي يوحي بها إيقاع حرف الهاء الواشي في تلفظه بالاضطرابات النفسية التي تعتري الشاعر، أو حالة الحزن والضياع التي تصيبه(21).

لكن الشاعر لا يتخلى عن توقه إلى استبدال النعيم بالبلى، وذلك رغبة في الصمود والتحدي. ففي قوله /سقى تلك من دار/ يقدم الشاعر أجمل جزيئات صور الخصوبة بوصفها الطرف المضاد لقوى الزمن التدميرية، ولابد من ذكر خلو صور الخصب من عامل الزمن، على خلاف صور الخراب الممعنة في حضور الزمن بين طياتها. تتكشف الأنساق في سياقات لفظية حاملة بنى متضادة، مثل: الوجود/العدم، والحياة/الموت، تجسدها الثنائيات التالية: أَلاَ حَيِّيَا الدَّارَ المُحيلَ رُسُومُها / تهيجُ علَينا ما يهيجُ قَديمُها، سَقى تلكَ مِن دارٍ / ذِهَابُ الغَوَادِي- أُقَاسِي/ سَوَابِقِ عَبْرَةٍ.

وهذا التقابل الدلالي بين اليباب والخصب هو الذي يولد الحدث وصورته في الأبيات، ويجعل الصراع بين الحركة والسكون، وبين الواقع والأمل يحتد ليواكب الصراع النفسي الذي يعتمل في داخل الشاعر.

ومن حركة الاندثار والعفاء تولد حركة مضادة لها؛ إذ تشكل الحركتان ثنائية ضدية. وهنا يتواشج الاحتفاء بالحياة مع الإحساس المأسوي بحتمية الموت، وقد يشي هذا الازدواج بين الإيجاب والسلب بحال التوتر القائم، والمعيش في كلّ لحظة

تتجلى المفارقة الضدية هنا في العلاقة الكائنة بين نسق اليباب ونسق الخصب. ونظرة متمعنة في صور النص تفضي إلى تلمس أفكار متعددة تعلن هموماً تستبد بقلب الشاعر وعقله، تدفعه إلى السعي إلى عالم يعيد فيه تشكيل الحياة من جديد، حياة مليئة بالحركة والتوالد والخضرة والنماء، حين يصف الشاعر اليباب وقد رزق خصباً ؛إذ "يتحوّل المطر، رمز الخصب والحيوية الذي ينبثق فجأة حين يسود الموت، إلى متخلل جذري على صعيد بنية القصيدة. ووعي الشاعر الجاهلي بتأكد المطر رمزت له هذه الطبيعة في حين أنه لا يقدم بوصفه قوة مدمرة"(22) .وتكشف صور النّص وعباراته عن فكرة الخصوبة كإعلان عن الحياة والوجود. إنّها عملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والامحاء.

يضاف إلى الأنساق المتضادة دور البنية الصوتية في إطلاق قافية القصيدة، المنتهية بألف ممدودة، مجسدة حنين الذات العميق

إلى عالم الوجود ونزوعها إلى الانطلاق خارج الأفق المغلق؛ إذ تبدو القافية والإيقاع انفجاراً داخلياً نفسياً، وطرفاً من ثنائية ضدها التجربة المعيشة –الأفق المغلق. إنّ أعمق ملامح النص دلالة هي الصورة الشعرية التي يحاول الشاعر عن طريقها إبراز النسق النقيض، نسق الخصب عبر الماء.

إنّ الزمن هو محور النص الشعري، فوصف الطلل بالبالي يبرز مسألة الزمن ومأساة التحول والأفول والاضمحلال، وفي بثه روح الحياة في الطلل المتمثل في مخاطبته، وفي الحديث عنه تحول لنسق نقيض، فالطلل اندثار، وتحيته ومناجاته عاملان يحولان البلى والشعور به إعماراً، ويبثان الحياة في جسد موات.

تتجمع السمات الدلالية لتوحي بهول الألم النفسي الكبير المحيط بالشاعر؛ إذ يغدو الطلل الذي أبلاه الزمن معبراً فنياً، ومسقطاً للشاعر في صراعه مع الزمن المحول شبابه شيخوخة، وحيويته ضعفاً وانكساراً، على الرغم من ذلك، يحاول الشاعر البحث عن الحياة في غمرة الصراع، كرد على اليباب الذي مارسته الطبيعة، فتحدَّى الموت بإلقاء التحية وذكرى الحضور، وبالإصرار على الثبات أمام السلب المكاني.

ففي الوقوف إيحاء مباشر بسعيه إلى إعمار المكان؛ إذ تبدو لحظة الوقوف لحظة مناشدة، وذرف الدموع قصد بعث الحياة ؛إذ تشكل دموع الشاعر المقترنة بالماء إحياء نفسياً للديار الموات. وقد يظهر مشهد الدمع الأملَ باستعادة الحياة الماضية.

يحاول المثقب العبدي تحدّي الزمن من خلال الذكرى والإخصاب، كما يتحدى الشاعر نسق المكان المتهدم في إقامة نسق المكان الخصيب، مظهراً حلمه وطموحه في التغلب على سلبية المكان بالتصالح مع مكوناته كاشفاً عن نسق مكاني مضاد. فهو يبرز أنّ "التهدم المكاني أثر بدوره في التهدم النفسي، حين تصديه للحركة الزمانية المعبرة عن مشاعره الخفية الحزينة وذلك يؤدي حتماً إلى إحباط الذات ودفعها إلى الانتكاس بدلاً من الاستمرار، لكن النفس المنتكسة في شريحة الأطلال ليست بالضعيفة لتقهر فتسكت، أوتسجن فتهدأ، وتطلق التمرد، بل هي نفس تحاول لأنها لم تضع في عرفها مبدأ الاستسلام" (23).

خاتمة:

خرجت نصوص المثقب العبدي الشعرية عبارات وصوراً أظهرت موقفه الفكري من الحياة والكون. فظهرت متعددة السياقات، متناوبة الصور، متصارعة الأفكار، مبرزة الأضداد، مغلبةً طرفاً على آخر تغليباً يكشف عن وعي الشاعر جوهر الصراع في الحياة، فجاءت مجمل الأنساق الشعرية مختصرة في ثنائية واحدة هي: صراع الوجود والعدم، وما يستتبعهما من ثنائيات كـ: الحياة/الموت، البياض/السّواد، الحركة/السّكون، القدرة/العجز، تظهر نفوذ القوي واختراقه صفحة الضّعيف، وصراع الذات الباحثة عن وجودها. فالتضاد يُحدِث تحولاً عميقاً في بنية النص، إذ يشحنه بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل ما في التضاد يوحي بحركة الجدل التي تعمل بالواقع. فكانت الدلالة النسقية وما تتضمنه من قيم جمالية أقنعة

تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها؛ إذ تتفجّر الدلالات الضمنية والدلالات الصريحة مؤكدة أن جوهر التضاد قائم في أساسه على فكرة الصراع بين متضادين تمليهما نفسية الشاعر وعالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير ومحو عالم الآخر الخارجي لبناء عالمه الذاتي.

ونتيجة التناقض الداخلي بين معظم الأنساق، و التنافر والاختلاف اللذين يشيران إلى عمق القلق والحيرة والمعاناة النفسية الناجمة عن عدم الانسجام مع واقع النسق النقيض، قد يبرز عالم آخر أحادي الرؤية والنسق، يقع بين نسقين، يحاول ردم الفجوة بينهما، هو جسر عبور يصل بين الغياب والحضور، وبين الرحيل والبقاء، وبين القوة والضعف، وبين الخصب واليباب، وهو العالَم الذي أبرز تخطي الشاعر، وسعيه إلى إبقاء ما يريد في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإنقاذ الحياة من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة.

إن نص المثقب العبدي الشعري نص قادر على بلوغ المعنى والدلالة فهو يتنامى من خلال مايحمله من تناقضات؛ فكان التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقات جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

1- ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، تنسيق وتعليق: علي شيري، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان:1992م.

2- أبو ديب،كمال، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب:1969.

3- بوجمعة بو بعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق:2001.

4- رومية، د. وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، العدد207، الكويت،آذار، 1996

5- عبد الجليل يوسف، حسني، النفس في الشعر الجاهلي، دار الآداب النموذجية، القاهرة:1989.

6- عباس،د.حسين،خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1998.

7- العبدي، المثقب، ديوان شعره، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية:1971م.

8- عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2004.

9- عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية في الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، لبنان: 1992.

10- الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان:2001م.

11ـــ فيدوح، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق:1992.

12- محمد أحمد، د. عدنان، قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، اللاذقية، المجلد (20)، العدد(13)، 1998.

13- مسكين، د. حسن، الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، ، الدار البيضاء، المغرب: 2005.

14- ميويك، د.سي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد :1982م.

15- ناصف، د. مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، الطبعة الثانية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع:1981

16 - اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1970.

الهوامش

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، 71..

(2) المرجع نفسه، 77.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة: نسق.

(4) ديوان شعره، 136- 141، رياح الصيف لا خير فيها إنما تأتي بالغبار والعجاج، الاجتواء: الكراهة والاستثقال.

(5) د. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، 84.

(6) د.عدنان محمد أحمد، "قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية"، 14.

(7) د. سي ميويك، المفارقة، 108 .

(8) ديوان شعره، 142- 149. ضبيب: موضع، الصحصحان : ما استوى من الأرض، الوجين: ما غلظ من الأرض وصلب، شراف: اسم مكان، الهجل: المطمئن من الأرض، نكبن: عدلن، الذرانح: نهر بين كاظمة والبحرين. فلج: اسم بلد، الحدوج: مراكب النساء، البخت: الإبل، عراضات: عريضات الظهور، الشؤون. ج. شأن، وهي شعب قبائل الرأس التي تجري منها الدموع إلى العينين.

(9) د. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، 189.

(10) د. عدنان محمد أحمد، قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية، 15

(11) د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، 62.

(12) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، 71.

(13) قراءة ثانية لشعرنا القديم، 62.

(14) د. حسين مسكين. الخطاب الشعري الجاهلي، 79- 80.

(15) ديوان شعره، 165- 190، العذافرة: الناقة القوية الصلبة، القيون: الحدادون، الوجيف: ضرب من السير، الوضين: حزام الرحل، سوادي الرضيح: أي تعلف بالنوى المدقوق، تامك : سنام مشرف، قرد: ملبد بعضه على بعض، الثفنات :الركبة، التعريس: النزول آخر الليل، أو أوله، الورد: الماء الذي يورد، باكرات الورد: مبكرات إلى الماء، جون: سود.، يجذ: يقطع، تصك: ترمي، مشفتر: الحصى المتفرق، الجؤجؤ: الصدر، الغوارب:

الأمواج، الحدب: ارتفاع الموج، البطين: الواسع البعيد.

(16) د. وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد، ، 225.

(17) يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات ، 89.

(18) حسني عبد الجليل يوسف، النفس في الشعر الجاهلي ، 104.

(19) د. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، 254.

(20) ديوان شعره، 234- 236.المحيل:أتت عليه أحوال وسنون، ذِهاب: المطر الضعيف، الغوادي: جمع الغادية، وهي السحابة تنشأ وتمطر غدوة، الوبل: المطر الشديد، المديم: مطر دائم، العبرات: الدموع، نزفت: سالت، الجُموم: الماء الكثير، ضاف صدري: نزلت الاحزان ضيفة على صدره.

(21) ينظر، حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، 144، 192.

(22) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، 77.

(23) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، 266.

❑❑

دراسات..

بين قصيدتين

□ د. فوزية زوباري*

من حيث ينتهي الشاعر الغربي "فيرلين" إلى "ورقة ميتة" تتقاذفها رياح الخريف البائسة في قصيدته "أغنية الخريف"، يهرع الشاعر الشرقي "وفيق سليطين" ليتلقف الورقة الميتة التي كانها "فيرلين"، فينتزع الموت من حدود تجربته العادية، وفق الرؤيا الصوفية، ويجرده من ركام المعنى، مبتعثاً الحياة من جديد في تلك الورقة، محولاً الموت الوجودي إلى "موت صوفي" لم يكن يوماً، وفق الرؤيا الصوفية، نقيضاً للحياة بل كان وجهها الآخر.

بين تينك الرؤيتين تتوضع القصيدتان: "أغنية الخريف" لـ "فيرلين"، "والحياة على شكل ورقة ميتة" لـ "وفيق سليطين" في علاقات متشابكة ومتداخلة، يمكننا، على ضوئها، رصد أشكال التعالق والترابط، أو ضروب التحويل والتعديل.

الكلمات المفتاحية: الخريف، الورقة الميتة، الموت، الحياة، الرؤيا الصوفية.

المقدمة:

إذا كانت اتجاهات النقد الأدبي قد انصبَّ اهتمامها على بحث علاقة النص بمؤلفه، على ما نجد في الاتجاهات النقدية النفسية، أو علاقته بمجتمعه، على ما نجد في الاتجاهات السيسيولوجية، أو في الاهتمام ببنية النص بعد عزلها عن محيطها، وقطع علاقتها بمصادرها المتعددة من مؤلف ومجتمع وغير ذلك، فإنَّ الاهتمام بتحليل علاقات النص المختلفة بغيرها من النصوص يمكن أن يقود إلى منهجٍ يضع النص في مواجهة نصوصٍ أخرى في علاقاتٍ من الفاعلية المتبادلة في التأثر والتأثير. انطلاقاً من جدوى التحليل المنشغل بالتناص وتأثيراته وتفاعلاته، إذ إن علاقة النصوص الأدبية ببعضها لم تنقطع يوماً، فإننا اعتمدنا في بحثنا هذا؛ دراسة علاقات نص شعري معاصر هو "الحياة على شكل ورقة ميتة"، بنص شعري سابق هو "أغنية الخريف"، بغية الكشف عن الدور

* مدرسة في جامعتي البعث (حمص) وتشرين (اللاذقية)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب.

الذي أداه التناص في تحويل وتعديل الرؤيا إلى ثنائية الموت والحياة، ولاسيما أن فعل إنتاج النص يبتدئ مع الذات المبدعة التي تدفع اللغة إلى العمل مخترقة البنى الثقافية والاجتماعية، ومتقاطعة مع نصوص أخرى، لتخرج بعملها الذي يتفرد ببعض العناصر، ولا ينقطع، في الوقت نفسه، عما سبقه، لأن النص يُنتج في إطار هذه البنيات مجتمعة ويتفاعل معها. لكن هذا كله لا يلغي خصوصية كل كاتب وخصوصية عالمه الخاص الذي يتخلّق في نصه عن طريق فهمه الخاص للكتابة، وامتلاك تقنياته الخاصة التي تكوِّن ـ فيما بعد ـ خصوصية أسلوبهِ وتعطيه تميزاً.

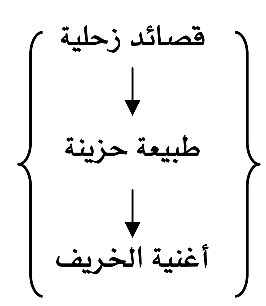
الدراسة:

من حيث ينتهي الشاعر الغربي "فيرلين"(1) إلى "ورقة ميتة" تتقاذفها رياح الخريف البائسة في قصيدته أغنية الخريف Chanson d'automne(2)، يهرع الشاعر الشرقي "وفيق سليطين"(3) ليتلقف الورقة الميتة التي كانها فيرلن، ويبني مقابلها قصيدته "الحياة على شكل ورقة ميتة"(4)، وفق رؤيا تستند إلى خلفية صوفية تمثلها الشاعر واستلهمها من خلال عالمه الشعري الخاص فـ "ينتزع الموت من حدود تجربته العادية. .. ويجرده من ركام المعنى الذي تكاثف عليه"(5)، مبتعثاً الحياة من جديد في تلك الورقة، محولاً الموت إلى "فعل سعيد"؛ إذ لم يكن الموت، وفق رؤياه، نقيضاً للحياة، بل كان وجهها الآخر. فما كان يثير الذعر والهلع، والاكتئاب والحزن، أمام الشاعر الغربي، يتحول عند الشاعر الشرقي إلى حياة جديدة أكثر أمناً وأماناً وفرحاً وسعادة.

نعبر الممر الفاصل بين لوحتي القصيدتين؛ الغربية "لفيرلين"، والمشرقية "لسليطين" إلى فضاءين يحملان تضاعيف ثنائية الحياة والموت، كل وفق رؤياه التي يؤسس عليها صرحه الشعري.

يشمل الفضاء الأول؛ اللوحة الخريفية بامتياز "أغنية الخريف"، ويضم الفضاء الثاني اللوحة الشعرية الصوفية بامتياز "الحياة على شكل ورقة ميتة". وإذ نبدأ دراستنا باللوحة الخريفية فليس ذلك لاعتبارات زمنية فقط، تعود فيها القصيدة إلى قرن مضى، بل لأن اللوحة المشرقية جاءت وكأنها جواب يحمل الرد على الرؤية المادية لثنائية الحياة والموت؛ ممثلة رؤيا فرلين بأخرى تنتمي إلى التجربة الصوفية ورؤيتها للثنائية نفسها.

ندخل إلى قصيدة "أغنية الخريف" عبر بوابتين تتقدمان نص القصيد وتضيئانه، بوصفهما معبراً لابدَّ من اجتيازه للوصول إلى عالم القصيدة، التي تشكل القصيدة الخامسة من مجموعات "طبيعة حزينة، Paysages tristes"، والتي تعدّ معبراً رئيساً هي بدورها، من ضمن مجموعة قصائد ديوان الشاعر المسمى "قصائد زحلية Poèmes Saturiens". ونستطيع تمثيل ذلك بالخطاطة الآتية:



يعدّ العنوان، عموماً، المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف

المعنى(6)، وهو في الوقت ذاته مرآة مصغرة للنسيج النصي؛ يعكس الأفكار والخلجات، وهو، إلى ذلك، جزء لا يتجزأ من المشهد الشعري العام للقصيدة: ينبئ، ويوحي، ويحمل وظيفة جوهرية نستطيع الولوج منها إلى متن النص. لذلك كانت قراءة العلاقات المتبادلة بين عنواني البوابتين وعنوان القصيدة موضوع الدراسة، تكشف اللثام عن المتن الذي يبدو وكأنه نتيجة طبيعية ولازمة للعنوانين السابقين. فهل كان الخريف، بمظاهره الحزينة، مجتمعاً مع قرائن الطبيعة الخريفية بمظاهرها الماثلة في الحزن، وما تمليه طبيعة كوكب زحل من تشاؤم وأسى عرفا عنه بين أهل النجوم؟ هل كان ذلك كله ذريعة شعرية توارى الشاعر خلفها ليعكس، في صورها ومظاهرها، ما خفي من مأساة وجوده وأحواله النفسية؟ وهو الشاعر المعروف في الوسط الأدبي الفرنسي بفوضاه الأخلاقية، وانغماسه في اللذات المادية المتحللة من كل قيد.

لقد احتلَّ الخريف، بدءاً من العنوان، مكانه الفاعل والمؤثّر في صور القصيدة كلها، وتظلل بفيء من "طبيعة حزينة"، وأطل إطلالة غير مباشرة في "قصائد زحلية". بهذا النَفَس الخريفي رسم الشاعر الغربي لوحته الشعرية لتمتد أفقياً في ثلاثة مشاهد: الأول والثالث خريفيان بامتياز، يتوسطهما مشهد يشوبه الاخضرار الربيعي؛ لكنه ربيع الشباب المنصرم؛ حين تستيقظ الذاكرة فجأة، وتطل برأسها من كوة زمنية تخترق خريف العمر وتبدأ بتحريك شريطها نحو الماضي السعيد (أتذكر أياماً ماضية... وأبكي). لقد أيقظ سلطان الزمن هذه الذاكرة، وتغلّب الغياب على الحضور الآني، والغلبة هذه ما هي إلاّ نتيجة لانغمار هذا الحاضر الشاحب في ذلك الماضي المتوهج. إلاّ أنها تبقى ذكرى لا تلبث أن تنطفئ تحت هيمنة خريف الواقع الذي دهم الحيزّ الزمني لحياة الشاعر بشكل صاعق.

مقومات اللوحات الشعرية:

القصيدة بكاملها شعر إحساس أكثر منه شعر قول. تلقيها سمعي، بوصفها أغنية، وبصري، بوصفها لوحة خريفية. وحين يستحضر فيرلين الطبيعة الحزينة للخريف بكل ألوانها وأطيافها التي تتدرج بين الشحوب والظلمة، والأنين والبكاء، فإنه يرسم لوحته ببراعة الفنان الذي يحسن إحداث توازن بين الصورة السمعية والصورة البصرية لتأتلفا في نسيج واحد ينسج المشهد الخريفي بامتياز.

الصورة السمعية:

يصرّ الشاعر والناقد "إزرا باوند Ezra Pound" على أن الشعر يجب قراءته بوصفه موسيقا وليس بوصفه خطاطة؛ "حيث تكون الكلمات مشحونة بالخاصية الموسيقية"(7). وبحذاقة متناهية استطاع "فيرلين" أن يجعل من الخاصية الموسيقية أساساً لقصيدته الخريفية فكان يستدعي الخريف الحزين عبر التوافق الحاصل بين موسيقا التصويت اللفظي؛ الغني والمتعدد المصادر، من جهة، وعذاباته المادية والمعنوية بشتى صورها. إذ إنَّ أول ما يشدّ سمع المتلقي هو موسيقا القصيدة الضمني المنبثق من أبياتها المتتالية بتواتر ذي نغم، ولاسيما عند قراءتها. غنى موسيقي آخر يركزّ عليه الشاعر عندما يعتمد على التصويت الموسيقي المتحقق في التجانس الحاصل، سواء أكان في الحروف ذات الخصوصية الصوتية، أم في

الألفاظ المختارة ذات الخصوصية الموسيقية، أم في القوافي المختارة التي كانت ترفد المصادر الموسيقية الأخرى، لترفع من وتيرة اللحن، وتمدّ من صوت النغم ليتوافقا وألحان الخريف الخافتة من جهة، والحزينة المنتشرة في الطبيعة على امتدادها من جهة أخرى. وحذاقة "فيرلين" تأتي، في هذا الموضع، من اعتماده بنية لغوية، تأخذ فيها الحروف والألفاظ والتعابير دور النوتة الموسيقية التي توزع الأدوار وفق سلّمها الموسيقي الخاص، تعلو فيه النغمات الصادرة عنه أو تنخفض "أحياناً" حتى الهمس؛ لتتماهى مع موسيقا الشاعر التي تتآلف وتتراكب في داخله تبعاً لحالته النفسية. فالقصيدة أغنية، والأغنية تستدعي اللحن المناسب؛ وهذا بدوره يستدعي الآلة الموسيقية التي تلبي ألحانه، وتصدح بها على النحو المناسب. والكمان عند فيرلين، في هذه القصيدة، هو ناي الصوفي، وهو حامل تعبيري تستجيب أصوات أوتاره لمقتضيات وسياق الأسى والحزن الخريفيين(8). كما يضطلع بدوره الوظيفي في نقل أحاسيس الشاعر وأنين آلامه من الغور إلى السطح، لتتماهى موسيقاه مع مظاهر الطبيعة الخريفية، ويغدو هذا الكمان، بذلك، فاعلاً فنياً وآلياً، رافداً للمكونات الموسيقية الأخرى الزاخرة في بنية النص.

تتألف القصيدة من ثلاث وحدات أو لوحات، كل وحدة من ستة أبيات تعتمد اعتماداً أساسياً على الموسيقا المنبثقة من تواتر المقاطع الصغيرة، أولاً، ثم من المفردات المتشاكلة صوتياً في نهاية كل بيتين: Langueur – (2 + 1 ب) Violons – Long quand – suffocant (5 + 4 ب) Cœur (11 + 10) anciens – souvieus (8 + 7) à la + de la (14 + 13) mauvais – envais (15 + 16) ثم يأتي دور موسيقى القوافي التي تتدرج على الترتيب في وحدات القصيدة الثلاث: monotone + automne ثم pleure l'heure + ثم morte + emporte.

يعاضد موسيقا القوافي والمفردات عنصر موسيقى آخر يوفره تردد بعض الحروف المصوتة ذات النغمة الحزينة المشاكلة لأنغام رياح الخريف؛ من مثل وقع الحرف O وصداه بما يحققه من تجانس وتناغم باستخدام الشاعر لكل إمكانات O المفتوحة، و O المغلقة، و O حرف العلة الأنفي بدءاً من العنوان chansOn، autOmme، وفي بقية الأبيات: violOns ،lOng ،SanglOts، sOuviens ،jOur ،mOnOtOne ،cOeur، sOnn، mOrte empOrte. إذ يتغير تصويت الحرف رنيناً أو خفوتاً مع تغيّر موقعه، وانتظامه في كل مفرده على حدة، وضمن التركيب البنائي العام.

والحرف س (S) في تجانسه الذي يحققه في كل من chanSSon و Sanglot بنوع من المماحكة الضمنية بين الأغنية chanSSon والنحيب Sanglot. ثم بنغمة الصفير المخففة في Suffocant، واشتداد الصفير في Sonne و Souviens. هذا التنوع في أنغام تصويت الحرف، يضيف إلى ما سبق من موارد موسيقية، مورداً مهماً يزيد من حدة النغم وسطوعه حيناً، أو خفوته، أحياناً أخرى، في مقاطع الأغنية.

وإلى جانب التشاكل الإيقاعي المتنوع والمتميز في "أغنية الخريف"، هناك تشاكلات من نوع آخر تغني حالات الوقف أو الاستمرار في أبيات النص من مثل: تكرار حرف العطف (و – et) في التركيبات المندرجة في بنية

النص: suffocant ET blâme ، je me souviens ET je pleure و ET je m'en vais إلى جانب التشاكل النحوي الناتج عن استعمالات الفعل المضارع، الذي يشير بزمنه إلى الحاضر من بداية القصيدة إلى نهايتها، ويحمل دلالاته الموحية والمرتبطة بالحالة الوجودية الآنية التي يعاني منها الشاعر لحظة الكتابة: تجرح blessent ، تدق sonne، أبكي je pleure مشفوعة بالأفعال المضارعة التي جاءت بحالة التصريف مع الضمير (verbes pronominales) التي ترفع من نسبة التوتر الحاضرة عند الأنا الشاعرة أتذكر: je me souviens أنقاد je m'en vais، تحملني m'emporte، ويعاضد هذا التشاكل التركيبي والنحوي تشاكل معنوي يرفد الإيقاع الخارجي للأبيات بآخر ضمني، بشكل يفاقم من وتيرة الحزن والقلق اللذين يسيطران على الأنا الشاعرة، وهي في خريف العمر والروح والجسد. فمفردات الفتور والذبول Langueur والشحوب والاصفرار blême، والاختناق suffocant، والنحيب sanglot تفعل فعلها المؤّثر في الأنا الشاعرة تاركة آثارها المادية والمعنوية على حد سواء: تجرح قلبي blessent mon cœur، وأبكي et je pleure

يصرّ فيرلين على أن يجعل من الخريف فصل كتابة، كتابة المأساة الخريفية التي كان يمّر بها. وكل بيت في القصيدة مرآة تعكس هذه المأساة وترسخها في المشهد الثالث والأخير من اللوحة الشعرية الكبيرة، حيث تتحالف الطبيعة مع مظهريها الخريفي والزحلي لتسجل نهاية الشاعر في ورقة خريفية.

الصورة البصرية:

يعود اللون الخريفي القاتم ليستغرق اللوحة الشعرية في الوحدة الثالثة والأخيرة من القصيدة، وبكل تدرجاته من الاصفرار المتقع الجانح نحو الشحوب، إلى الرمادي المائل نحو السواد. أما الألوان الزاهية فقد انحصر حضورها في المشهد الأوسط من اللوحة، الذي مثلته أيام الشباب بأطيافها اليانعة والمشرقة، وكان دورها سلبياً إذ نحا إلى تفجير أحزان الشاعر أكثر من الميل إلى تخفيفها. فالموازنة بين الماضي السعيد، والحاضر الخريفي الحزين بدت قاسية، ترجح منها قساوة الحاضر، وتمحو ما عداها. هذه الألوان التي طغت على اللوحة المشيّدة لبنية النص؛ كانت ترسم بألوانها الداكنة الطبيعةَ الحزينة nature triste، التي لا يمكن أن توجد قرائنها إلاّ في الشحوب والاصفرار اللذين يوحيان بالموت.

لقد كان الخريف في القصيدة هو الشخصية الرئيسة الفاعلة والمؤثرة في مقابل شخصية "فيرلين" السلبية ومسلوبة القوى: مستسلم للطبيعة الخريفية والزحلية في آن، مستسلم لمصير شاءه القدر ولم يعترض الشاعر عليه حتى بأبسط ردود الأفعال. والتقاطع واضح وصريح بين روح الشاعر الحزينة، المكسورة والمتخفية وراء الأنا "Je" من جهة، وفصل الخريف متعدد الوجوه في المآسي والأحزان، من جهة أخرى، ثم الموسيقا الحزينة التي استثمرت كل مصادرها، واعتمدها الشاعر عنصراً أساساً وبارزاً في بنائه الشعري. فإذا كانت الروح تبلغ بالموسيقا "إلى إبداع جمالٍ خارق"(9) كما يقول "بو"، فقد أبدعت شاعرية "فيرلين" في أغنية الخريف نوتة موسيقية توزعت ألحانها ونغماتها في مدارجها معلنة "حِرَفية" مؤلفها في التأليف الموسيقي للكلمات حتى ولو كانت على حساب مضمونها الفكري الذي ضاع

بين طيات موسيقاه، كما قيل عنه "ففي شعره تميل الكلمات لأن تكون مفرّغة من مضمونها الفكري"(10)، أو أن "تتبخر اللغة في أبياته ثم يعاد امتصاصها في النغم"(11)، لكنه، في الأحوال كلها، يبقى الشاعر الذي "وُلد ليوصل إلى الكلمات الغنائية العاطفية الهامسة التي أوجدها مارسلين فالمر ولا مارتين"(12).

لقد عزف الشاعر موسيقاه على أوتار كمانه، فكانت بمنزلة اللحن الجنائزي الذي ألفه موزارت "Le requiem" يوماً، ليكون، فيما بعد، لحن صلاة موته. هكذا كانت أغنية الخريف لحناً جنائزياً يستبق موت ورقة خريفية كانها فيرلين في يوم ما.

إذا كان العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وفق رأي شكلوفسكي(13)، فإنه، ومن خلال نظرة تزامنية إلى القصيدتين في آن معاً، يمكننا رصد أشكال التعالق والترابط، أو ضروب التحويل والتعديل فيهما.

وإذا كان أي عمل أدبي، بحسب باختين "لابدّ أن يتوفر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص"(14)؛ علاقة تمنحه شرعية أن يكون مادة العمل الأدبي الأولى(15). فهل نستطيع أن نضع نص "الحياة على شكل ورقة ميتة" للشاعر "وفيق سليطين" ضمن خانة تعريف باختين الذي يؤكد استحالة وجود نص نقي، لأن كل نص هو تعريف لنص آخر، وكل نص "يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وهو بازائها، في الوقت نفسه، قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف"(16). أم نضعه في خانة "الإعجاب" الذي تحدث به De Bellay دوبللي(17). أم تنطبق على النص رؤية تودوروف لما سماه بـ "التداخل النصي"، إذ "لا يمكن إنتاج شعر إلاّ انطلاقاً من قصائد أخرى"(18) ويمكن، وبناء على ذلك، أن نعدّ نص "سليطين" المذكور خطاباً "متعدد القيم"، إذ إنه قام في بنائه على عملية استحضار خطاب آخر هو خطاب فيرلين في "أغنية الخريف". أم هي التعددية النصية التي أشار إليها جيرار جنيت وتعني "كل ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"(19) أو يشير إلى "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية"(20)، وهذا ما يقابل المعنى الذي تبنته جوليا كرستيفا للتناصية بمعنى الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، حيث "تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"(21) في فضاء نص معين. أم هو اجتماع كل ما سبق من تعريفات، على اختلاف تسمياتها، لتأكيد وجود علاقات متنوعة بين نصين؛ علاقات تتراوح بين الهدم والبناء، التعارض والتداخل، التخالف والتوافق، يتولد منها النص الإبداعي الجديد الذي اختار له مؤلفه عنوان "الحياة على شكل ورقة ميتة" وحاول من خلاله محاورة نظيره في قصيدته "أغنية الخريف".

إذا كان العنوان يشكل عنصراً مهماً من عناصر تكوين القصيدة، ووسيلة تكشف عن طبيعة النص، ومرجعاً يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى(22) "كما بيّنا سابقا"، أو كان النواة التي ينسج الشاعر نصه حولها، فإنه، وفي الوقت نفسه، يعدّ شبكة غنيّة من الدلالات يفتتح بها النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه". والأهم من هذا وذاك أن هذا العنوان يحمل تناصاً ظاهراً مع نص "فيرلين"؛ تناصاً

يتوضع في قمة الهرم. ثم تتتابع التناصات الأخرى، ظاهرة وخفية، في أنحاء النص لتشكل شبكة واسعة ومؤثرة من التفاعلات النصية التي يبني الشاعر الشرقي حولها رؤياه حول ثنائية "الموت والحياة" المغايرة لرؤيا الشاعر الغربي.

وكما كانت الموسيقا العنصر الأساس في بنيان قصيدة "فيرلين"، كما رأينا سابقاً، فإن عماد القصيدة الثانية سيقوم على الخيال الصوفي، المخترق للخيال الوجودي، والمؤسس للرؤيا الصوفية في "تحصيلها الخيالي".

"الحياة على شكل ورقة ميتة" هو المعبر الموضوعي إلى الحياة، حيث يفصل بين متقابلين هما: الحياة والموت، ويصل بينهما في آن معاً. وهذا العنوان بوصفه، تكثيفاً للمعنى بكلمات محددة ومعدودة، يكشف أمراً ويوحي به منذ اللحظة الأولى لدخولنا عتبة القصيدة. يحرص الشاعر على تحديد كلمة "الحياة وتخصيصها عن طريق تعريفها بالـ، لكنه، وبوساطة تنكير الطرف الثاني "ورقة ميتة" يطلق التفكير في أنواع وأصناف من أشكال الموت: موت على شكل ورقة ميتة، أو موت بهيئة كذا، أو موت يشبه كذا. .. بإطلاق محور الاستبدال، وفتحه على احتمالات متعددة، تشير كلها إلى أن للموت شكلاً آخر غير المتداول سيعلن عنه فيما بعد، وفي تضاعيف النص، الذي ينفتح، ومنذ المقطع الأول، على علاقات تفاعل نصي مع قصيدة "أغنية الخريف".

وتتنوع استلهامات "سليطين" لقصيدة "فيرلين"؛ فهو يستدعي تناصات ظاهرة في بعض المفردات والتراكيب، وتارة يستوحي فكرتها الأساس حول مأساة الوجود الإنساني ليقابلها بأخرى تتماشى ورؤياه الصوفية حول الموت. وتعدد أشكال تعامل الشاعر مع نص "فيرلين" لا يشكل، في نهاية المطاف، إلاّ تفاعلات خلاّقة هدفها الأول؛ تحويل الفكر نحو منحى آخر غير المنحى الوجودي، إضافة إلى إغناء النص الشعري، وإثراء هذه العلاقات بتجربة مغايرة. فكيف يعيد النص بناء رؤيته من خلال محاورة النص الآخر؟

تقوم المحاورة بين النصين على أكثر من مستوى: مستوى الضمائر، ومستوى الأفعال والكلمات والعبارات، وصولاً إلى حوار الأفكار وتعديل الرؤى، وإنتاج نص جديد برؤيا مغايرة.

تتوزع الضمائر في القصيدتين على الترتيب كما يأتي:

الضمائر	النص الأول		النص الثاني
المفرد المتكلم أنا	فيرلين أتذكر أبكي أنقاد	أنا	سليطين هذا أنا أطير، أنحدر، أعلق، أطلّ، أبتكر، أجوز، أهّل، أحوم، أشبك، أعكس، أدلّي
الغائب المذكر هو	يجرح	هو	يترك
الغائب المؤنث		هي	تنفث، تتجول، تسلم، تعّب، تغزو،

هي	تحملني	أطلقت حملتها
المخاطب المفرد	- أنتَ	ترى، تقنص، دونك (خذ)

إن سيادة ضمير المتكلم المفرد (أنا) في كلا النصين يكشف عن تجربة الذات في عالمها الوجودي، الطافح بالألم حتى الموت، في نص "فيرلين"، وعن التجربة الصوفية المتفردة التي تحضر بقوة واستقلالية وثقة في النص المقابل: هذا "أنا"، ورقة تتجول وراء نفسها، تسلم قيادها لحكمة الأثير" مقابل انزواء الأنا في نص "فيرلين" وراء الخريف "يجرح"، حاضراً، والانكفاء إلى ما كان "أتذكر وأبكي"، ماضياً، والانقياد اللاواعي مع الرياح البائسة والاستسلام للمصير الحزين "ورقة ميتة"، مستقبلاً.

تبقى اللغة الحقل الأكثر امتداداً للعمل التناصي عبر علاقات تفاعل تتولد من تناصات ظاهرة تؤسس لتقاطعات تجد نفسها في علاقات متبادلة بين القصيدتين:

النص الأول

فيرلين

النحيب.. كمنجات الخريف
يجرح قلبي.. الريح البائسة..
تحملني.. ورقة ميتة

النص الثاني

سليطين

الورقة الميتة التي كانها فيرلين حملتها الريح إليّ
أطلقت فيها كمنجات الخريف

ففي المقطع الأول من قصيدة "الحياة على شكل ورقة ميتة" يستحضر الشاعر قصيدة "فيرلين" باقتباس عبارات بعينها، بعد محاولة إعادة ترتيبها في نصه، ضمن علاقة حضور مشترك وجلي مع النص الآخر.

عندما كان حزن الخريف، مجتمعاً مع طالع زحل، سبباً مؤدياً إلى موت الورقة الخريفية التي كانها "فيرلين"، فإنَّ هذا الموت الحزين للشاعر الفرنسي كان دافعاً وراء بحث الشاعر الشرقي؛ ذي النَفَس الصوفي، عن سر اختلال علاقة الإنسان بالعالم، وعن سر النهاية الحزينة له. ورأى في رؤيا التجربة الصوفية للموت تحولاً عن هذا الموت الوجودي الحزين إلى "موت سعيد" يكون وسيلة لتصحيح الوضع، وتقويم تلك العلاقة، وغاية ينتظر منها أن تتحقق داخل الوجود لا على أنقاضه؛ لأنه "السبيل الوحيد لبلوغ المطلق وتجاوز نقص الوجود"(23). انطلاقاً من إيمان الشاعر بهذه التجربة ونتائجها، نفهم سعيه الحثيث إلى محاورة الآخر، ومحاولة تعديل موقفه بتعديل رؤيته وتغييرها بجذبه نحو الرؤيا الصوفية التي "تنزع الموت من حدود التجربة العادية، وتجرّده من ركام المعنى الذي تكاثف عليه هناك" ليتحول ما كان يثير الذعر والهلع والخوف ويصبح، مع هذه الرؤيا، سعادة وأملاً واستبشاراً(24) ويغدو "الموت الصوفي" تعديلاً لفعل الموت بجعله "موتاً مؤقتاً يتم الوصول إليه في لحظة الفناء عن صفة الخلق، التي هي، من الوجه الآخر، بقاء بصفة الحق"(25)؛ ولحظة الفناء تلك ليست إلاّ عبارة عن رحلة قوامها مجاهدة النفس ضد مغريات المادة في الحياة الدنيا، والفناء عن

كل ما له صلة بتلك المغريات. إنه فناء عن النفس الأمّارة بالسوء رغبة في العودة إلى العلّو والاقتراب من المطلق.

وإذا كان للتجربة الصوفية علاقة مع الموت، في جانب منها، فإنّ لها علاقة مع الحياة وانفتاحاً عليها، في جانبها الآخر(26) وهذا التلازم بين الحياة والموت مرتبط بمفارقة العلو والدنو، أو، بثنائية العالمين المتقابلين: عالم العلو؛ حيث النقاء والشفافية، عالم النور، عالم الأصل والجوهر. وعالم الدنو؛ عالم الواقع المعجون بكثافة المادة، والمجبول برغباتها. والعلاقة بين العالمين هي علاقة شدّ وتجاذب بينهما.

في القصيدة المشرقية حضور واضح لهذين العالمين المتقابلين، ولعلاقة التجاذب بينهما؛ علاقة تفسرها الأفعال التي تشي بذلك: أطير، أنحدر، ما بين العلو والهبوط، "أعلق بأشواك الأرض.. دامياً.. مكسوراً، إذ تعكس الأفعال فشل محاولة الارتقاء والعودة للوقوع في براثن المادة، مقابل الظفر الذي كان ممكناً لو تمت المحاولة التي تمثل عنف المجاهدة؛ ظاهراً، إلى حدّ الإدماء، وباطناً، إلى حدّ كسر النفس وإذلالها طلباً للارتقاء.

بعد هذه المقدمة التي تلخص ثنائية العالمين المتقابلين في التجربة الصوفية، وحنين الإنسان إلى أصوله العلوية، يعود الشاعر إلى تفصيل تجربته الفردية المتميزة، والتي تسير عبر مراحل نستطيع توضيحها كما يأتي:

1 ـ بدء دورة الحياة في الورقة الميتة:

إذا كان التجلي يقتضي ظهور المعاني الإلهية في أشكال الوجود، فذلك يعني أن الموجودات جميعاً في هذا العالم هي شواهد دالّة على الحق المتجلي فيها "إذ لا تنفصل عن معاني الألوهة ولا تقوم إلا بها"(27) وهذا يعني أيضاً أن الإنسان نفسه جزء من هذه الموجودات الشاهدة على الألوهية المتجلية فيه، كما هي متجلية في الطبيعة نفسها؛ إذ يخفي كل منهما: الإنسان والطبيعة "خلف وجوده المباشر معاني الألوهة التي تتلامح عبره وتنطق من خلاله، والتي يكون هو ستاراً لها وعلامة عليها في وقت واحد"(28). ولما كان الصوفي، عموماً، المتمثل في شخصية الشاعر مظهراً من مظاهر الحق "أمكن أن يسقط ما في ذاته على الكون"(29) ويحاكي فعل الطبيعة، المظهر الآخر من مظاهر الحق، إذ تنفث سحرها، ويحاكيها بدوره فينفث سحره في الورقة الميتة، لتبدأ، من جديد، دورة الحياة فيها مع النفخة الأولى من الأثير؛ الذي يتخلل جزئيات الكون كما يتخلل شعب مجاري التنفس في الرئة الميتة (هذا أنا، كما تنفث الطبيعة سحرها، ورقة تتجول....)

في هذا المقطع (الثالث) من قصيدة "سليطين" تتبدى فاعلية التناص عكس الدلالة العامة لنص "فيرلين"، ولاسيما في المقطع الأخير من القصيدة إذ جاء سياقه مغايراً لسياق النص الأول من حيث تأكيد إثبات الذات وتوكيد ثقتها بنفسها مقابل القلق والتوتر في النص السابق، ومن حيث النتيجة:

النص الأول	النص الثاني
أنقاد	هذا أنا
تحملني الريح البائسة	ورقة تتجول وراء نفسها
أشبه بورقة ميتة	تسلم قيادها

لحكمة الأثير
ورقة ميتة
تعبّ الهواء
وتغزو الصور

فحضور الورقة في النصين، وما يستتبع ذلك من علاقات ظاهرة وخفية بين الصورتين يوضح علاقات التفاعل بينهما، كما يوضح، في الوقت نفسه، بدء منحى الافتراق والتحول نحو إنتاج رؤيا مختلفة وجديدة؛ إذ ليس أدّل على عودة الحياة إلى الورقة الميتة من الاعتماد على صيغة الفعل المضعّف "تعّب"؛ إذ يكشف عن احتدام الرغبة والتشبث بعودة الحياة. وامتلاء الرئتين بالهواء، هو امتلاء بسرّ الحياة الذي عاد إلى الورقة الميتة، وسرى في جميع أنحاء الكون، وفي جميع مظاهره التي عمّت، بدورها، كل شيء بتعددها وتكاثرها، فغزت صور الوجود وأشكاله (تغزو الصور) من حيث هي مظاهر للألوهة السارية فيها، ومن حيث هي شواهد وآيات دالة على الحق المتجلي فيها، عندئذ، يبدو الكون في "تضام أجزائه" ومظاهره المتعددة انعكاساً لتلك الحقيقة التي تدفع الصوفي إلى أن يتملى جمالها المقدس، وأن يتجاوز "صور الوجود وأجزاء الكلام وفتح بعضها على بعض نفاذاً إلى السرّ الذي يعمّها جميعاً ويوحّد بينها"(30) (وأنا أجوزه كل آنٍ وأنخطف) أمام روعة الحضور وجماله، ليس هناك أبلغ من الصمت (مترعة بنشيدها الصامت). هذا الصمت الذي هو ذهاب إلى عمق وجود هذه الصور والمظاهر في اكتشاف دائم ومستمر. وتحمل صفة "مترعة" الاستغراق في الصمت والامتلاء به إلى درجة الفيض؛ إذ كيف يتحول الصمت إلى نشيد، ويرتبط الضد بضده في علاقة تمنح ثقلاً مميزاً للانزياح عن المألوف، وتجمع بين الإنشاد؛ الذي هو رفع الصوت، والصمت الذي هو إحجام وإعراض عن الكلام، إن لم يكن مرتبطاً بدفع اللغة وراء حدودها المقيّدة، وإنتاج دلالة تشي بصمت يتحول، باستغراقه الفائض، إلى نشيد يعلو ويعّم المظاهر كلها؟

2ـ بدء الرحلة ووجهة المسار:

بعد عودة الحياة إلى الورقة الميتة، تبدأ رحلة المسار، ويبقى العلو والارتقاء إليه هدف الوجهة والمسار، والطموح إلى تحقيقهما؛ طموح تأتي الوحدة الخامسة من القصيدة على تفاصيله، بتأكيدها حلم العلو عبر فعل (أطلَ)؛ إذ يحدد مكان الإطلالة بشبه الجملة (من علٍ) والإشراف من العلو بحضور متميز ومتجدد يحملها فعل (أبتكر)، الذي يكشف عن طابع التجربة ومنحها الخصوصية والتفرد، لتحتفظ بنشاطها وحركتها المتجددة في القدرة على الابتكار (أبتكر العالم) محوِّلة "كل نهاية إلى نقطة ابتداء"(31) وإلى تجلٍ فريد دافعه الحب؛ لأن حبَّ الصوفي لصور الجمال هو عين حبه للمعنى الذي ينبض فيها"(32). بهذا المعنى، كان ارتباط حبّ الصوفي لمظاهر التجلي، وعبادته للمتجلي عبرها في عملية من الخلق الدائم والمستمر. هل نشتم في هذا الابتكار، الذي تحول إلى قدرة إيجابية فاعلة في التجربة الصوفية، ردّ فعل على الرتابة والفتور وتأثيرهما السلبي على الشاعر في التجربة الوجودية المقابلة؛ تأثير ثبّط الهمّة وأوهن العزيمة، وأفقد الثقة بالنفس لتنقاد، من دون أدنى مقاومة، إلى الموت؟

إنَّ في علاقة التفاعل التي نتجت عن تقابل الضدين: الرتابة / الابتكار في كلا

النصين، كانت قد خلقت في نفس صاحب التجربة الصوفية نوعاً من القوة مقابل الضعف، قيادة النفس مقابل الانقياد وراء.. (هذا أنا ورقة تتجول وراء نفسها)، "وتحويل الموت إلى حالة ممكنة داخل الحياة" أو الحياة الخالدة التي لا تتحقق إلاّ بالموت"(33).

3 ـ رحلة العلو:

نلحظ في رحلة العلو، سيادة ضمير المتكلم (أنا) على الوحدة بكاملها، واستئثاره بالقول عبر الأفعال التي اعتمدها: أهّل، أحوم، أشبك ـ أعكس. فهل في اعتماد هذا الضمير إشارة إلى ما يمثله من وحدانية الجوهر الإلهي التي تختفي وراء مظاهر الكثرة في الوجود؟ أم أنه من قبيل الإشارة إلى الإلهي والإنساني بوصفهما وحدة واتحاداً يمثلان وجهين لحقيقة واحدة؟ أم أنه استحضار للقوة الإلهية في الحيزّ الإنساني "الفرد" أو "الأنا"؟(34).

مما لا شك أن الشعر الصوفي مَبْنٍ في حيز كبير منه على العلو والتجاوز، لإثراء المركز الإلهي، من جهة، والارتفاع بالجانب الإنساني إلى هذا المركز ليتماهى معه، ويتحقق بصفة الاكتمال من جهة ثانية. كما يقوم على قوة الجذب التي تتخذ اتجاهاً نازلاً من الأعلى لاستعادة حقيقة سابقة؛ بمعنى أن هذا الجوهر الإلهي الذي عزله الإنسان عن نفسه، لا يلبث أن يحاول إعادة الاتصال به، والكفّ عن الانفصال عنه. هذا ما تفسره الأفعال التي اتخذت اتجاهاً نازلاً من الأعلى إلى الأسفل: ففعل (أَهُلُّ)، بتلازمه مع حرف الجر (عليها) يشير إلى الإطلال من علٍ، ويحمل دلالة العلّو حيث يتوضع القمر (هلَّ القمر)، ومن حيث (ينهلّ المطر) وينصّب من الأعلى. وفعل أحوم الذي يحمل، في واحدة من دلالاته، الدوران في العلو مع استدامة النظر؛ حال مجموعة من الطير تحوم في السماء لترقب ما في الأرض. والفعلان في موقع علوي يؤهلهما لمهمة تنزل من الأعلى؛ حيث يقطن الجوهر، باتجاه الأسفل (السطوح) حيث توجد حيوات فقدت جذوتها الإلهية بابتعادها عن الجوهر لتضيع في (الأسفل) عالم الواقع المعجون بكثافة المادة، وتتحول إلى مجرد (قطعان من الأوراق الرابضة)، في إشارة إلى نفي الآدمية عنها وإلحاقها بالقطيع، العوام، أو تتحول إلى مجرد (ماء مسجى)؛ في إشارة ترمز إلى أصل الإنسان الذي خلق من (ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب)(35) لكنه الإنسان الساكن (المسجى في الحجر الصلب) بعد أن فقد أصل الحياة الحقة.

يتبدى التناص هنا في هذا المقطع ظاهراً ومضمراً في آن معاً. فالشاعر يستدعي الورقة الميتة؛ التي تمثل تجربة "فيرلين" الذاتية الوجودية، مقابل مجموعة من الأوراق؛ التي تمثل مجموعة من الحيوات، عبرَّ عنها رمزاً وإيحاءً بدلاً من التصريح المباشر. فالورقة أصبحت أوراقاً، وبهذا تعميم للتجربة على مستوى الجمع والكثرة، والأوراق تحولت إلى قطعان؛ وهذا مساس بمنزلتها الآدمية والنزول بها إلى مستوى أدنى هو الحيوانية (قطعان)، وهي، بعد هذا وذاك، قطعان ساكنة مقيمة وملتصقة بالأرض، في إشارة إلى الثبات مقابل الحركة، والسكون والموت مقابل الحياة الحقة، إنها الحيوات التي فقدت جذوتها الإلهية، وأصبحت مجرد أجساد خواء، وهذا هو الموت الذي لم يبق من الناس سوى "قطعان" رابضة ساكنة.

تـأتي هنـا ـــ مهمـة العلـوّ لاسـتدراك فعـل هــذا الإنســان الغافــل، ومحاولــة جذبــه إلى الأعلـى بإعـادة رشـده إليـه، لاسـتعادة حياتـه الأولى الحقيقية الخالدة.

ثـم تــأتي الأفعــال الــتي تحمــل معنــى الوسـاطة مـا بـين الأعلـى والأدنـى، في محاولـة إحداث تداخل وتشابك بين الطرفين لوصل ما انقطـع بـين الجـزء الإنسـان وأصلـه أو جوهـره؛ أي بــين مــا يشــير إليــه الشــاعر ويكنّــي بـــ (البياض الأنقـى) بمـا يرمـز إليـه اللـون الأبيض مــن الإشــراق والنــور، والجــلال والجمــال، وتوكيـد هـذا اللـون باسـم التفضيـل (الأنقـى) بما يحمله من تفوق الموصوف بصفته لتميزه في موقعه العلوي، وتفعيل دور التداخل والتشـابك بـين الأعلـى والأدنـى بغيـة العمـل علـى ارتـداد الجـزء إلى كلـه والاتحـاد بـه، محققـاً تشـابك (موسـيقا الأعـالي) حيـث يقطـن الجوهـر، بـ (أغـوار القلـب) مركـز التـأثر والرؤيـا عنـد الجزء ـ الإنسان، مؤكداً العمق (أغوار) من دون السطح، والباطن من دون الظاهر، مثنياً على دور العمق القلبي في تفعيل الرؤيا ليحقق التشـابك غايتـه بـين الطـرفين، وتعـود الحيـاة الحقيقيـة إلى الأجسـاد السـاكنة بوسـاطة ردّ الفعــل (انعكـــاس البيـــاض الأنقـــى)؛ رمـــز الحقيقـة الإلهيـة، في (صفحة الهجير)؛ إذ يبلـغ القـيظ أشـدّه، ويعلـو الـوهج الحـراري صفحة الأرض لتصبح ملساء وأكثر استعداداً لتفعيل الانعكـاس؛ انعكـاس الأعلـى علـى الأدنـى، ويتمّ فعل (أشبك) عمله على أكمل وجه.

4ـ رسالة العلو:

مثلما تكتسب اللغة في التجربة الصوفية أبعاداً إشـارية ورمزية، فـإنَّ الشـاعر كـان قد اختزن في لغته الشعرية قدراً كبيراً مـن العمق الذي يشفّ ويوحي، ويتجاوز الظاهر نفـاذاً إلى البـاطن، وقـد ذهـب، مسـتعيناً بقـوة الإحـداث اللغـوي، إلى خلـق الظـروف الموضـوعية الـتي تسـاعد علـى إتمـام مهمـة العلـو تجـاه مـا دونـه. والوحـدة الأخيـرة في القصيدة، وعبـر الوسـيط اللغوي، تحمل عبء هذه المهمة التي تتضمنها رسـالة العلـو؛ إذ اتخـذت شـكل آليـة تواصـل كما يأتي:

المرسل	المرسل إليه	الرسالة	الرامزة	المرجع
العلّو	الصياد المفتقر	رؤية العالم بعين الموت الثاقبة	الرغبة في الهداية (لترى العالم)	التجربة الصوفية برؤيتها لثنائيتي الموت والحياة، الفناء والبقاء

لقد بلغ التفاعل التناصي ذروته في المقطع الأخير مـن القصيدة؛ إذ جـاء بصيغة الخطـاب النازل من الأعلـى (دونـك / خـذ ـــ سـأدلي) إلى الأدنى (أيها الصياد المفتقر). والخطاب عبـارة عــن رســالة قيّمــة وثمينــة في مادتهــا (أســراب الـــلألاء)، ونورانيــــة في ماهيتهـــا (غصـــني الشعاع)، وسامية في غايتها (رؤيـة العـالم بعـين ثاقبة). وإذا ما تـوفرت رغبـة الإنسـان السـالك، وانعقد عزمه على رؤية العالم بعين ثاقبة تمتد في مجالها الرؤيوي إلى الأقاصي؛ إذ لا حجاب أمـام رؤيتهـا، تحققـت بـذلك رؤيـا المـوت، مـن حيــث هــو تصـحيح لوضـع الإنســان وتقــويم اختلالــه ولــيس مــن حيــث هــو هــدم وتــدمير لحياته، رؤيا قادرة على تحويل الموت إلى حالة ممكنة داخل الحياة.

لقد تبدى التنـاص في المقطع الأخير مـن خـلال اسـتدعاء الشـاعر للورقـة الميتـة الـتي كـانها "فيرلـين" ولكـن علـى شـكل (ورقـة في مهب الريح)، وكنى بذكر القنص عن ذكـر

الموت صراحة، وكشف عن الوجه الآخر للموت تعارضاً مع الموت الوجودي الخريفي.

وصفوة القول إنَّ التناص لدى الشاعر "سليطين" كان قد ظهر في أشكال متعددة:

- حوار تناصي على مستوى الضمائر بتعدد صيغه، ولاسيما بروز صيغة الضمير المفرد المخاطب المتكلم، المعبّر عن التجربة الذاتية لدى كل من الشاعرين؛
- تناص على مستوى الألفاظ والجمل؛
- تناص ضمني جاء نتيجة تفاعل فكري.

ولعلَّ الوظيفة الفنية التي حققها التناص بأنواعه في قصيدة "الحياة على شكل ورقة ميتة" تكمن في محاولة نقل المتلقي، فكرياً وروحياً، إلى أجواء التجربة الإبداعية الصوفية، وجذبه نحو عالمها البديل وكأنه أمام حلٍ ممكن وأمام سبيل إلى تحقق آخر محتمل.

الخاتمة:

لقد استطاع النص الشعري، من خلال محاولته المتدرجة، تحويل الرؤية الوجودية المادية للموت؛ التي تقف عند السطح من دون العمق، إلى رؤيا صوفية تهتم بالروح، وتتجاوز الظاهر إلى الباطن، إلى الأغوار. كما استطاع، ومن خلال ذلك كله، أن يمتلك فعلاً شعرياً واعياً وهادفاً للتأثير في موقف الآخرين تجاه حيواتهم.

إنه الإنسان الورقة ذات الوجهين؛ فإن اختار الشاعر الغربي أن تكون حياته في الوجه الأول؛ عالم الواقع المادي، فإنَّ الشاعر المشرقي كان قد اختار أن يكون الوجه الآخر للورقة انطلاقاً من تثمينه وتقديره وإيمانه بهذا الوجه. من هنا كانت نقطة الافتراق بين الشاعرين في رؤية كل منهما لمفهومي الموت والحياة. وإذا افترقت هذه الرؤية بين قطبي الثنائية، فهل يمكن أن يجتمع طرفاها على تجاوز حدود الانغلاق والتقييد في التجربة الشعرية باتجاه الانطلاق وتحرير المعنى من القيود ليصبح الشعر قوة خلق جديد قادرة على الكشف المستمر للأغوار، والانفتاح على أفق المعنى ورحاب التجاوز.

مهما يكن من افتراق أو اتفاق في الرؤيتين، فإنَّ شرط الاتفاق بين التجربتين، الشعرية عموماً والصوفية على وجه الخصوص، يتحقق في كثير من الخطوات، نستطيع أن نوجزها في:

1- الشعر أداة الكشف الصوفي: كان الشعر دائماً أداة الكشف عن أحوال المتصوفة، ووسيلة التعبير عن تجاربهم وأحوالهم ومكابداتهم. ودواوين شعراء التصوف شاهدٌ خالدٌ على ذلك.
2- حاجة الشعر والتصوف إلى الكشف الدائم: إن عالمي الشعر والتصوف بحاجة إلى الكشف الدائم. وتذهب لغتهما نحو العمق لا السطح، ونحو الباطن لا الظاهر. من هنا كان اقتران الشعر بالتصوف من حيث إن كلاً منهما مأخوذٌ " بهاجس العمق وارتياد المجهول ".
3- اللغة شرط لتأسيس التجربتين الشعرية والصوفية: إن اعتماد تجربتي الشعر والتصوف على اللغة، ليس بوصفها وسيلة اتصال فقط، هو شرط لتأسيس التجربتين. وعلى الرغم من خصوصية اللغة في كل منهما، فهي تتصف في التجربتين أيضاً بأنها لغة إيحاءٍ وإشارة لا لغة تصريح، هي لغة لا تخبر بل تشفُ وتوحي.

4- الحاجة إلى تفعيل دور الخيال في التجربتين: فكما أن الصوفي مسكونٌ بهاجس الإبداع والتجاوز، وذلك بدفع اللغة خارج حدودها للارتقاء بها نحو المطلق، كذلك هو الشاعر مسكونٌ بالهاجس نفسه، ومأخوذٌ بدفع اللغة خارج حدودها المعتادة بتفعيل دور الخيال للانعتاق من الواقع المقيد نحو كشفٍ جديدٍ ومتجاوز ومستمرٍ لتغير العالم إبداعياً.

ملحق

قصيدة أغنية الخريف للشاعر بول فيرلين:
Chanson d'automne

Les sanglots longs	النحيب المديد
Des violons	كمنجات
De l'automne	الخريف
Blessent mon cœur	تجرح قلبي
D'une langueur	بفتور
Monotone	ممل
Tout suffocant	خانق وشاحب
Et blême, quand	كله، وعندما
Sonne l'heure	تدق الساعة
Je me souviens	أتذكر
Des jours anciens	أياماً خلت
Et je pleure;	وأبكي
Et je m'en vais	أنقاد
Au vent mauvais	إلى الريح البائسة
Qui m'emporte	التي تحلمني
Déca, delà,	هنا وهناك
Pareil à la	أشبه
Feuille morte.	بورقة ميتة

قصيدة الحياة على شكل ورقة ميتة
للشاعر وفيق سليطين:

الورقة الميتة التي كأنها "فيرلين"
في اللحظة النادرة،
حَمَلتْها الريح إليّ...
وأطلقت فيها كمنجاتِ الخريف!
أطيرُ،
وأنحدرُ..
وأعلَقُ بأشواك العالم من حولي،
دامياً..
ومظفّراً..

ومكسوراً...
هذا أنا، كما تنفثُ الطبيعةُ سحرَها،
ورقةٌ تتجوَّلُ وراء نفسها،
وتُسلم قيادَها لحكمةِ الأثير!
ورقةٌ ميتّة..
تعُبُّ الهواءَ،
وتغزو الصُّوَر..
مُترعةً بنشيدها الصامت!
أُطلُّ من عَلٍ،
وأبتكرُ العالمَ في التجلّي الفريد..

الذي يتركُ أثرَهُ في قلبي،
وأنا أجوزُهُ كلُّ آنٍ،
وأنخطفُ.
السطوحُ قطعانٌ من الأوراق الرابضة..
أهُلُّ عليها،
وأحومُ عل الماءِ المسجّى في الحجرِ الصُّلب
أَشبكُ موسيقا الأعالي بأغوار القلب،
وأعكسُ البياضَ الأنقى..
في صفحةِ الهجير!

دونكَ أسرابي من اللألاء..
أيُّها الصيَّادُ المُفتَقِر،
سأُدلّي لكَ غُصْنيَ الشعاع...
لترى العالم بعين الموت الثاقبة،
وأنتَ تقنصُ ورقةً في مَهبِّ الريح
ورقة..!
هي وجهُكَ الآخر،
وقلبكَ السليب في الصورة الدراسة.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.
2- تودوروف (تزفيتان)، **نقد النقد**، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، عام 1986.
3- الحلبي (أحمد طعمة)، **التناص بين النظرية والتطبيق**، الهيئة السورية العامة للكتاب بدمشق، 2007.
4- حليفي (شعيب)، **هوية العلامات**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، عام 2004.
5- ساميول (تيفين)، **التناص ذاكرة الأدب**، اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2007.
6- سليطين (وفيق): 1- **أخضر كالسرير**، الهيئة العامة السورية للكتاب بدمشق، ط 1 ـ 2013.
2- **الزمن الأبدي**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ـ دمشق، ط 2 2007.
3- **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007.
7- ويمزات (وليام. ك) وبروكس (كلينث)، **النقد الحديث**، ت: حسام الخطيب ومحي

الدين صبحي، مطبوعات جامعة دمشق، 1976 ـ ج 4.

الدوريــات:

- مجلة ثقافات ـ البحرين، وفيق سليطين، **رمزية الناي في الشعر الصوفي**، 2007.
- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 333 ك2 1999، **الأدب على الأدب**: جيرار جينت، ترجمة محمد خير البقاعي.

الحواشي

(1) فيرلن (بول) Paul Verlaine، شاعر فرنسي 1844 – 1896.

(2) **مجموعة بول فيرلين**، من الكلاسيك العالمي، بمقدمة ميشيل بارفينون، باريس 2011
Verlaine (Paul), Poesies, Preface Michel Parfenove.

(3) سليطين (وفيق) شاعر سوري معاصر.

(4) سليطين (وفيق)، **ديوان أخضر كالسرير**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.

(5) سليطين (وفيق) **الزمن الأبدي**، المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 2007، ص 248.

(6) حليفي (شعيب)، **هوية العلامات**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 10.

(7) ويليك (رينيه)، **تاريخ النقد الأدبي الحديث**، ج 5 : النقد الانكليزي، ت: عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عام 2004، ص 345.

(8) انظر مقالة د. وفيق سليطين "**رمزية الناي في الشعر الصوفي**، مجلة ثقافات، البحرين، 2007.

(9) انظر ديمزات (ويليام. ك) وبروكس (كلينث)، **النقد الحديث**، ت: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبوعات جامعة دمشق 1976، جـ 4 ـ ص 63.

(10) المرجع السابق، ص 63 .

(11) المرجع السابق، ص 63.

(12) المرجع السابق، ص 63.

(13) شكلوفسكي، أحد أقطاب الشكلانية الروسية، انظر الحلبي (أحمد كعمة) في كتابه "**التناص بين النظرية والتطبيق**"، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2007 ، ص 14.

(14) المرجع السابق، ص 16.

(15) المرجع السابق، ص 16.

(16) المرجع السابق، ص 16.

(17) انظر ساميول (تيفين)، **التناص ذاكرة الأدب**، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2007، ص 89.

(18) تودوروف (تزفيتان) **نقد النقد**، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيرق، ط 1.

(19) جنيت (جيرار) طروس ـ **الأدب على الأدب**، ت: محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 333 ك 1999، ص 60.

(20) المرجع السابق ص 29.

(21) المرجع السابق ص 29.

(22) انظر حليفي (شعيب)، **هوية العلامات**، ص 10.

(23) سليطين، **الزمن الأبدي**، ص 250.

(24) انظر المرجع نفسه، ص 248.

(25) انظر المرجع نفسه، ص 250.

(26) انظر المرجع نفسه، ص 250.

(27) سليطين، **الزمن الأبدي**، ص 244.

(28) المرجع السابق، ص 129.

(29) المرجع السابق، ص 246.

(30) **الزمن الأبدي**، ص 246.

(31) المرجع السابق، ص 106.

(32) المرجع السابق، ص 114.

(33) **الزمن الأبدي**، ص 250.

(34) انظر سليطين (وفيق) **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007، ص 148ـ153.

(35) الآية رقم /6/ من سورة الطارق.

□□

دراسات..

من (النَّصّ) إلى (النَّصّ المفتوح) في الخطـــاب النّقــديّ العربيّ المعاصر

□ قصي عطية*

مُقدّمة:

كثرت الدّراسات النّقديَّة المعاصرة، التي اهتمَّت بدراسة مفهوم (النّصّ) والمفاهيم الأخرى، التي اقتربت منه، ودارت في فلكه، وتعدَّدت مفهوماته بتعدُّد مناهج دراسته، وآليّات فهمه.

وقد وضعت البنيويّة تصوُّراً جديداً لمفهوم (النّصّ)، وقدّمت فهماً مغايراً لما كان سائداً، ممّا أدّى إلى ظهور مفهوم (النّصّ المفتوح)، الذي سدَّ فراغاً كبيراً كانت تعاني منه دراساتنا النّقديَّة، و(الانفتاح) ذو علاقة وثيقة بالقارئ المُؤوِّل الذي يسهم في إنتاج النّصّ.

واستفاد الأدب من التّطوّر العلميّ، والفضاء؛ الذي أفرزته تقنية (الإنترنت)، فأنتج نصوصاً جديدة تشبه، في فضائها النّصّيّ، الفضاء النّصّيّ الشبكيّ، خالقاً أدباً ناتجاً عن التّفاعل بين الأدب والتكنولوجيا؛ يسمَّى: (الأدب التفاعليّ أو الأدب الإلكترونيّ).

(النَّصّ Text) لغةً:

ورد في معجم (لسان العرب) مجموعة من المعاني للفظة (نصّ)؛ منها: "النَّصُّ: رَفْعُكَ الشَّيءَ. نَصَّ الحديثَ يَنُصُّهُ نَصَّاً: رَفَعَه. وكلُّ ما أُظهِرَ فقد نُصَّ... ونَصَّ المتاعَ نصَّاً: جعلَ بعضَه على بعض... والنَّصُّ والنَّصيصُ: السَّير الشَّديد والحثُّ... وأصل النَّصّ: أقصى الشَّيء

* ماجستير في اللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

وغايته... والنَّصُّ التَّعيينُ على شيءٍ ما... ونصَّ الرَّجلُ نَصَّاً إذا سأله عن شيءٍ حتَّى يستقصي ما عنده. ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه"[1].

ممَّا ورد في (لسان العرب) نستنتج أنَّ للنّصِّ، في اللّغة، عدَّة معانٍ، يتداخل فيها الحسِّيّ والمعنويّ؛ منها: (الرَّفع، والظّهور، والتّراكم والتّراصّ، والسَّير الشّديد والحثُّ، وأقصى الشَّيء وغايته، والتَّعيين على شيءٍ ما، ومنتهى الشَّيء).

أمَّا في معاجم اللّغة الأجنبيَّة فتدلُّ لفظة (نصّ Text) على المعاني الآتية: "النَّسيج، المتن، آية من الكتاب المُقدَّس تتَّخذ موضوعاً لِعِظةٍ أو مناقشة"[2].

وهذا يدلّ على أنَّ معنى (النَّصّ) في اللّغة الأجنبيَّة يحيل على نسج مجموعة من الكلمات، بطريقةٍ تشبه عملَ النّسَّاج، "والنَّصّ لا يكون نسيجاً إلاَّ بالكتابة، فالأصوات والكلمات تبقى تفتقر لمعنى النَّسج حتَّى تُكتب. والنَّصّ من وجهة نظر بول ريكور لا يتأسَّس؛ أي لا يصبح نصَّاً قائماً بذاته حتَّى يكتب. يقول: (لنطلق كلمة نصّ على كلّ خطاب تمَّ تثبيته بوساطة الكتابة، وهذا التّثبيت أمرٌ مؤسّسٌ للنَّصّ ذاته، ومقوِّم له)"[3].

وعند المقارنة بين المعنى اللّغويّ، في اللّغتين العربيَّة والأجنبيَّة، نجد أنَّ معنى (النَّصّ) في اللّغة العربيَّة دلَّ على معاني: (الرَّفع والظّهور والتَّراكم...)، في حين أنَّ معناه في اللّغة الأجنبيَّة أخذ معنًى أعمق؛ هو (النَّسج والصّياغة)، وهذا المعنى أقرب إلى مفهوم (النّصّ) في الخطاب النّقديّ المعاصر.

(النَّصّ Text) اصطلاحاً:

تطوَّر مفهوم (النَّصّ Text) بتطوُّر مناهج دراسته، وآليَّات فهمه، ومقارباته؛ وتطوَّرت دلالته؛ نتيجة لاندماجها في سياقات جديدة، وحقول معرفيَّة أخرى؛ لذلك ينبغي التّعرُّف على بعض المعاني الاصطلاحيَّة للفظة (نصّ).

لقد أورد (سعيد علّوش) مجموعة من المعاني، منها أنَّ النَّصّ: مصطلحٌ يحلُّ محلَّ (العمل الأدبيّ). وفي الحين الذي نرفض فيه مفهوم «الإبداع الفرديّ/ الدّلالة/ تمثيليّة الواقع» يصبح (النَّصّ) أثراً للكتابة... ويعرِّف (دريدا) (النَّصَّ) بوصفه رقماً دون حقيقة، أو بوصفه نظام أرقام لا تهيمن عليه قيمة الحقيقة. وتقترح (كريستيفا) تعريف (ظاهرة النصّ) في تعارض مع (توليد النَّصّ) للإشارة إلى النّصِّ في أدبيَّته. ولا تُقرأ (ظاهرة النَّصّ) المطبوع، دون إلمام بمكوِّناته الآتية:

أ ــ المقولات اللسانيَّة ب ــ طوبولوجيَّة الفعل الدَّال، بحيث تصبح الدّلالة هي هذا التوليد. و(النَّصّ المُحدّد) عند جماعة (تيل كيل) قوَّة حيَّة، نظريَّة شكليَّة للغة. و(التّنصيص) طريقة تصبح بها الكتابة نصَّاً[4].

ممَّا سبق نجد أنَّ ثمَّة تعريفاتٍ مُتعدّدةً، تشرح مفهومَ (النّصّ Text)، منها ما يُظهر الخواصّ النّوعيَّة الموجودة في بعض أنماطه الأدبيَّة، إلاَّ أنّنا لا نصل إلى تحديدٍ واضحٍ قاطعٍ بمجرَّد إيراد المفاهيم التي عرضها (علّوش)، بل علينا أن نبني مفهوم (النَّصّ) من جملة المقاربات، التي قدَّمت له في الدّراسات الأدبيَّة والنّقديَّة البنيويَّة، والسّيميولوجيَّة، من دون الاكتفاء بالتّحديدات اللغويَّة المباشرة؛ لأنَّها تقتصر على مراعاة مستوًى واحدٍ للخطاب: هو السَّطح اللّغويّ بكينونته الدّلاليَّة[5].

مفهوم (النَّصّ) في النّقد:

انتقلت لفظة (نصّ) من الميدان اللّغويّ إلى ميدان علم الأصول؛ لتصبح، عند الفقهاء والمُفسِّرين، مصطلحاً يدلّ على (نصّ القرآن) و(نصّ السّنّة)، مُستنِدين، في ذلك، إلى المعنى الوارد في معجم (لسان العرب): (كلُّ ما أُظهر فقد نُصَّ)، و(ينُصُّهم أي يستخرجُ رأيهم ويُظْهِرُهُ، ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونَصُّ السنَّة أي ما دلَّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأحكام) وهم بذلك يدعون إلى ضرورة فهم (النَّصّ القرآنيّ) فهماً صحيحاً؛ لتفادي تفسيره تفسيراً خاطئاً؛ لذلك كان الكلام على تحديد مفهوم النّصّ في كتب التفسير، فصار (النَّصّ) يحيل على: (ما لا يحتمل إلاَّ معنًى واحداً، أو لا يحتمل التأويل)، وتأسيساً على ذلك قيل: (لا اجتهاد مع النّصّ)[6].

وقد أدَّى انتقال معنى (النَّصّ) إلى ميدان علم الأصول إلى معضلة التأويل (الهرمينوطيقا)، وتفسير النَّصّ في تراثنا العربيّ القديم، فالنَّصُّ، عند أغلب المُفسِّرين، لا يحتمل التأويل، ولا يقبل الاجتهاد؛ فهو واضح بيِّنٌ، يكتفي بدلالته الظاهرة، ومن أتباع هذا الرأي أصحاب المذهب الظّاهريّ، مثل: ابن حزم الأندلسيّ، ومن قواعد هذا المذهب: الأخذ بظاهر النّصوص، ونفيهم القياسَ والاستحسان والمصالح المُرسَلَة وسدّ الذرائع(7).

أمَّا أصحابُ الرَّأي الآخر، الذين يقولون بالتأويل، مثل (ابن عربيّ)، فيؤكّدون أنّه لا يُوجد في الكون كلام لا يُؤوَّل، فهو يرى أنَّ للغة قوَّة دلاليَّة في ذاتها، تجعلها قابلة لتعدُّد التّفسيرات على مستوى الدّلالة الوضعيّة الظّاهرة للّغة، ولابدَّ أن يكون الأمر أكثر تعقيداً في فهم المستوى الوجوديّ الباطن لدلالة اللّغة، بحكم توتُّر العلاقة بين الدّالّ والمدلول من جانب، وتوتُّر العلاقة بين المُسنَد والمُسنَد إليه على مستوى التّركيب من جانبٍ آخرَ، ويرى (نصر حامد أبو زيد) أنَّ (ابن عربيّ) اقتربَ اقتراباً شديداً من فهم معضلة (القصد/ النّصّ/ الفهم)[8].

ويبدو النّصّ من منظور المُفسِّرين الذين يرون أنّ النَّصّ القرآنيّ لا يحتمل التأويل نصَّاً مُغلَقاً مُكتفياً بذاته، مُنتهياً؛ تشكُّلاً ودلالةً، وغير خاضع لفاعليّات التاريخ.

ولم يعد مصطلح (النَّصّ) خاصّاً بعلم الأصول، وإنَّما انتقل إلى حقول معرفيَّة مجاورة مثل: الدّراسات الأدبيَّة، وانتفت عنه صفة القداسة، وصار الحديث عن (النَّصّ الأدبيّ) و(علم النَّصّ)، ولم يجد الدّارسون ضيراً من تفسير النَّصّ، وشرحه، ونقده، وتأويله، بل أصبح التأويل جزءاً من النَّصّ.

وبدأ مفهوم (النَّصّ) مرحلة جديدة؛ حين أخذ النقّاد يستعملونه في اللّغة العربيَّة بمعنًى مُختلفٍ عمَّا كان عليه الأمر سابقاً، وقد ارتبط هذا المفهوم بالتّصوُّر الأدبيّ الذي بدأ يتبلّور تحت تأثير الاستفادة من النّظريَّات الغربيَّة، وخاصَّة المتَّصلة بتاريخ الأدب، وتحليل النّصوص الأدبيَّة.

أورد (محمد مفتاح) مجموعة من التّعاريف لـ (النَّصّ) تعكس توجُّهاتٍ معرفيّةً ونظريّةً ومنهاجيّةً مختلفة؛ مثل: "- مدوَّنة كلاميّة، يعني أنّه مولَّف من الكلام، وليس صورة فوتوغرافيّة أو رسماً أو عمارةً أو زيّاً... وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

- تواصليّ، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارفَ ونقل تجارب... إلى المُتلقّي.

- تفاعليّ، على أن الوظيفة التواصليّة، في اللّغة، ليست هي كلّ شيء، فهناك وظائف أخرى للنصّ اللغويّ، أهمّها الوظيفة التفاعليّة التي تقيم علاقاتٍ اجتماعيةً بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.
- مغلَق، ونقصد انغلاق سمة الكتابة الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنّه من النّاحية المعنويَّة هو:
- توالديّ، إنَّ الحدث اللّغويّ ليس منبثقاً من عدم، وإنَّما هو مُتولِّد من أحداث تاريخيّة ونفسانيّة ولغويّة... وتتناسل منه أحداث لغويّة أخرى لاحقة له"(9).

ويرى (سعيد يقطين) أنَّ ثمَّة تصوُّرَين مختلفَين للنَّصّ، وأنَّ البنيويَّة هي التي وضعت حدّاً فاصلاً بين مرحلتين في فهم النَّصّ، وتحديد دلالته، وأفق تحليله وإنجازه؛ لأنَّها "انطلقت من تحديد التّصوُّر التّقليديّ الذي كان سائداً، ومن خلال تحديدها لما يتشكّل منه، قدَّمت تصوُّراً مغايراً، ومختلفاً"(10)، ففي التّصوُّر ما قبل البنيويّ، كما يذهب يقطين، ساد الاعتقاد أنَّ النَّصَّ ينهض على ثلاثة مقوّمات:

1ـ الانغلاق؛ أي أنَّ النَّصَّ له بداية ونهاية، ومعنى ذلكَ أنَّه مُكتمِلٌ ومُنتهٍ، ومُنغلِقٌ على ذاته.

2ــ الأحاديَّة؛ أي أنَّ له دلالة مُحدَّدة، والقارئ الجيِّد (المثاليّ) هو الذي يُمسك بها.

3ـ الكاتب هو صاحب النَّصّ، وله سلطة عُليا عليه، وعلى القارئ البحث عن الدّلالة الكامنة في وعي الكاتب، أو لا وعيه، ويصبح الكاتب، وفق هذا التصوُّر، هو المالكُ حقيقةَ النَّصّ، أمَّا القارئ فهو مُستهلِك، عليه الوصول إلى الدَّلالة المتوارية وراء النَّصّ(11).

ونذهب مع (سعيد يقطين) إلى أنَّ هذا التّصوُّر للنَّصّ كان قاصراً؛ إذ يبدو من خلاله أنَّ النَّصَّ كيانٌ مُغلَقٌ وكتلة مُتراصَّة، ويؤدِّي الكاتب دوراً سلطويَّاً على النَّصّ؛ بوصفه المالك حقيقتَه، أمَّا المُتلقِّي فليس سوى مُستهلِك للدلالة التي يمتلكها الكاتب.

أمّا البنيويَّة فقد قدَّمت فهماً جديداً ومغايراً للنَّصّ الأدبيّ، وأعطته بعدَه اللّسانيّ، واهتمَّت به من الدّاخل، ورأت أنَّ قيمة النَّصّ لا تكمن فيما يُعبَّر عنه، ولكنْ في طريقة التّعبير، وفيما يدلُّ عليه، في حقبة أخرى، وهذا التحوُّل، كما يؤكِّد يقطين، أدَّى إلى معاينة النّصّ من خلال السّمات الآتية:

1ــ الانفتاح؛ فلم يعد النَّصّ منتوجاً للمؤلِّف، بل صار عمليَّة إنتاجيَّة، يتمّ التّركيز فيها على الدَّال بدلاً من المدلول، كما أنَّ القول باستقلاليَّة الدَّال عن المدلول فتح آفاقاً جديدةً للتفكير في النَّصّ في ضوء نصوص من أجناس أخرى، ومن أنظمة علامات مُتعدِّدة، الشَّيء الذي كشف عن مفهوم التّداخل بين النّصوص، والعلاقات المتعدِّدة التي تتخذها فيما بينها.

2ــ التعدُّد؛ أي أنَّ انفتاح النَّصّ أدَّى إلى الكشف عن تعدُّد دلالاته، وتعدُّد قراءاته؛ لأنَّه لم يعد يمتلك دلالة واحدة يختزنها، وهذا التعدُّد جعل القراءة إعادة إنتاج للنَّصّ وليست استهلاكاً له؛ بذلك انمحت الحدود التقليديَّة بين القراءة والكتابة.

3ـ التّناصّ؛ أي تفاعل النَّصّ مع غيره من النّصوص التي يتشرَّبها، سواء أكانت هذه النّصوص سابقة عليه أم معاصرة له، ويمكن القول: إنَّ كلَّ نصّ يدين بشتاته لطائفة من النّصوص، التي يتولَّد عنها[12].

(النَّصّ والكتابة) (Text , Ecriture):

يُستعمَل مفهوم (الكتابة) في النّقد المعاصر، للدلالة على ثلاثة معانٍ، جديدة ومختلفة، هي:

أ ـ (الكتابة) بالمعنى (البارتيّ) هي (درجة الصّفر في الكتابة).

ب ـ (الكتابة) عند (ج. دريدا) هي تعدّد للمكتوب.

ج ـ و(الكتابة) النصّيَّة عند (سوسير).

و(الكتابة) مفهوم يتوسَّط بين اللّغة؛ بوصفها نظاماً مُتداخِلاً ـ الفرديَّة، والأسلوب؛ بوصفه اختياراً ذاتياً، وهي أوصاف لغويَّة يفرضها العصر والجماعة الاجتماعيَّة والأيديولوجيَّة؛ بوصفها دلالة على انتماء العمل إلى لحظة تاريخيّة خاصَّة(13).

ويعني مفهوم «الكتابة»، عند البنيويين الفرنسيين، مؤسَّسة اجتماعيَّة تندرج تحت مظلّتها مختلف أنواع الكتابة، لكلٍ منها أعرافُها وشفراتُها، ومن هذا المنظور اندرج النَّصّ الأدبيّ تحت هذه المظلة الاجتماعيَّة، وأصبح النَّصّ الأدبيّ عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم «جنساً» من أجناس المؤسَّسة الاجتماعيَّة (أي الكتابة الأدبيّة: الأدب)، يشاركها في سماتها العامّة، ويتميَّز عنها بخصائصَ مقننةٍ؛ هي الأعراف والشّفرات الأدبيَّة والتقاليد المتعارَف عليها، فتجعله فرعاً من فروع المؤسَّسة الاجتماعيّة الأم (الكتابة عموماً)، وهذا التفريق بين الكتابة والنَّصّ هو نفسه التفريق الألسنيّ البنيويّ بين اللغة (Langue) بوصفها نظاماً، وفعل القول الفرديّ (Parole) عند (سوسير)، أو تمييز (تشومسكي) بين القدرة/ الكفاءة (Competence) والأدائيَّة (Performance)، وعلى هذا المستوى تكون الكتابة الأدبيَّة هي اللّغة بوصفها نظاماً والنّصّ الفرديّ هو القول الفعليّ، أو يكون الأدب هو القدرة/ الكفاءة عند تشومسكيّ ويكون النّصّ الفرديّ هو الأدائيَّة[14].

وقد تداخلَ مفهوما (النَّصّ) و(الكتابة) كثيراً، وأحدث هذا التّداخل جدلاً واسعاً بين الكتَّاب والفلاسفة، فقد حاولَ الكتَّاب جعل مفهوم الكتابة جزءاً من طبيعة النّصّ؛ أي إبداعيته، بينما حاول الفلاسفة تحديدها؛ بوصفها مفهوماً مجرَّداً وعموميَّاً في دلالته، ورأوا أنَّ النَّصّ يقترب في مفهومه من الشبكة الميكانيكيَّة/ اللّغويَّة التي تسند موضوعات معيَّنة، في حين أنَّ الكتابة تقترب من مفهوم الشّعريَّة أو الغنائيَّة[15].

ممَّا سبق نجد أنَّ ثمَّة تقارباً شديداً بين المفهومين، إلى الحدِّ الذي اُستخدما فيه بمعنًى واحدٍ، بسبب طبيعتهما المشتركة، ولكن لو نظرنا إليهما في سياق نظرية التواصل وأطرها المعرفية يمكننا القول: إنَّ علم الكتابة هو علم النّصّ؛ لأنَّ العناصر المشتركة بينهما تذهب إلى هذه الفكرة، ويكمن الفرق بينهما في منهجية المقاربة فقط.

(النصّ والخطاب) (Text , Discourse):

الخطاب "1ـ مجموع خصوصيّ لتعابير تتحدَّد بوظائفها الاجتماعيَّة، ومشروعها الأيديولوجيّ.

2ــ ويحـدِّد (بنفنيسـت) (الخطـاب) في استيعاب اللغة، عند الإنسان المتكلِّم.

3ــ مـن هنـا يُطلَـق (مسـتوى الخطـاب) و(نمطيَّة الخطاب) و(الخطاب النّقديّ).

4ــ ويمتلـك (الخطـاب الأدبـيّ) أبعـاداً شاعريَّة، تميّزه من الخطابات المباشرة"[16].

ويُشـير مصـطلح (خطـاب) علـى المسـتوى اللّغويّ إلى كلّ كلام تجاوز الجملة الواحدة سـواء أكـان مكتوبـاً أم ملفوظـاً، غـير أنَّ الاستعمال الاصطلاحيّ تجاوز هـذا المعنى إلى مدلول آخر أكثر تحديداً، يتّصلُ بما لاحظه الفيلسوف (هـ. ب. غرايس) عام 1975م، من أنَّ للكـلام دلالاتٍ غـيرَ ملفوظـةٍ؛ يـدركها المُتحـدِّث والسَّـامع مـن دون علامـة مُعلَنـة أو واضـحة؛ كـأنْ يقـول شـخصٌ لآخـر: «ألا تزورنـي؟»، فـلا يفهـم السَّـامع مـن الجملـة أنَّها سـؤال، علـى الـرغم مـن أنَّ ذلـك هـو شـكلها النَّحْويّ، وإنَّما يفهم أنَّها دعوة للزيارة. كما أنَّ للخطاب مفهوماً آخرَ يفوق المفهوم الألسنيّ البحـث، تبلـور في كتابـات (ميشـيل فوكـو) الـذي اسـتطاع أن يحفـر لهـذا المفهـوم سـياقاً دلاليَّـاً اصـطلاحيَّاً مميّـزاً، عـبر التـنظير والاسـتعمال النقـديّ المُكثَّـف في العديـد مـن الدراسـات، ويحـدِّد الخطـاب بأنَّـه شـبكة معقّـدة مـن العلاقـات الاجتماعيَّـة والسياسـيَّة والثقافيَّـة الـتي تبرز فيهـا الكيفيَّـة الـتي ينـتج فيهـا الكـلام؛ بوصـفه خطابـاً ينطـوي علـى الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه[17].

ويميّـز (سـعيد يقطـين) بـين (الـنَّصّ) و(الخطــاب)، ويــرى أنَّ الــنَّصَّ أعــمّ مــن الخطـاب، في حـين يـرى (محمَّـد مفتـاح) أنَّ الخطاب أعمّ من النَّصّ، ومن النقّاد مـنْ يرى أنَّهمـا شـيءٌ واحـد، مثـل: (جـيرار جينيـت)، ويوضّـح (يقطـين) أنَّ الأسـاس الـذي بنـى عليـه التمييـز بـين الخطـاب والـنَّصّ يـرتهن إلى أمـور عدَّة؛ منها: أنَّه انطلق من البويطيقا؛ بوصفها نظريَّة عامَّة للخطاب الأدبيّ، وإنْ كان نطاق عمله ينحصر في السَّرديَّات؛ بوصفها فرعاً من تلـك النّظريَّـة، إضـافة إلى تشـبُّعه بـالروح البنيويَّـة كمـا تجسَّـدت في الأدبيَّـات الغربيَّـة، وتعامله مـع إنجازاتها؛ بوصفها تمثيلاً لحقبةٍ جديدةٍ في التفكير والتنظير، وقد ظهر ذلك جليَّاً في التمييـز بـين الخطـاب والـنَّصّ(18)، ويـرى (يقطـين) أنَّ أغلـب البنيـويين (وخاصَّـة جنيـت في مجـال تحليـل السَّـرد) كـانوا لا يفرِّقـون بـين الخطـاب والـنَّصّ السَّـرديَّيْن، ويعدُّونهما شيئاً واحداً؛ لأنَّهم كانوا يركِّزون اهتمـامهم علـى البعـد «النَّحْويّ»، أو مـا يحـدِّد «سرديَّة» العمل السَّرديّ، ولم يكونوا يهتمُّون بالبعـد «الـدّلاليّ»، أمَّـا (يقطـين) فقـد لجـأ في تحليـل الخطـاب وانفتـاح الـنَّصّ إلى ربـط (الخطاب) بالمظهر النَّحْويّ، و(النَّصّ) بالمظهر الدلاليّ، مُنطلِقاً، في تمييـزه، مـن إيمانـه بـأنَّ التحليـل لا يمكنـه أنْ يتوقَّـف عنـد حـدود الوصـف (الخطـاب)، وأنَّ عليـه أنْ يتعـدَّاه إلى التفسير (النَّصّ)، ويـرى أنَّ هـذا التمييـز سـهَّل عمليَّـة التفريـق بينهمـا إجرائيـاً ونظريَّـاً؛ ذلـك لأنَّـه كـان يـرى ضـرورة الاهتمـام بـالنَّصّ؛ بوصـفه مـوئلاً للدّلالـة، وأساسـاً للانطـلاق إلى الاهتمـام بجوانـب أخـرى تتجـاوز الـراوي إلى الكاتـب، والمروي لـه إلى القـارئ، والبنيـات السَّـرديَّة إلى الدلاليَّـة، وصـيغ الخطـاب إلى بنيات النّصّ(19).

ويذهب البحث، مع (سعيد يقطين)، إلى أنَّ الـنصَّ أعـمُّ مـن الخطـاب؛ اسـتناداً إلى أنَّ الخطـاب مـرتبطٌ بـالمظهر النّحويّ، في حـين أنَّ النصَّ مرتبط بالمظهر الدّلاليّ، ولا يتوقف عند حدود الوصف، وإنَّما يتعدَّاه إلى التّفسير.

(النَّصّ المفتوح Open Text):

يُعدُّ النّاقد الإيطاليّ (أمبرتو إيكو) أوَّل من وضع مفهوم (النصّ المفتوح)، وخصَّص له فصلاً من كتابه الموسوم بـ (العمل المفتوح Opeara Aperta)، الصَّادر عام 1962م بميلانو، إيطاليا، وقد تُرجم هذا الكتاب إلى الفرنسيَّة عام 1965م، وعن الفرنسيَّة تمَّت ترجمته إلى اللّغة العربيَّة[20].

واختلط مفهوما (النَّصّ المفتوح Open Text) و(النَّصّ المُغلَق Closed Text) عند (أمبرتو إيكو) بمفهومي (النَّصّ المقروء) و(النَّصّ المكتوب) عند (رولان بارت)؛ فالنَّصّ المفتوح عند (إيكو) يقترب من النَّصّ المقروء عند (بارت)، والنَّصّ المُغلَق عند (إيكو) يعادل تقريباً النَّصّ المكتوب عند (بارت)(21).

وقد ارتكز (أمبرتو إيكو) لتوضيح مصطلحه على مجموعة من الأعمال الموسيقيَّة الكلاسيكيَّة؛ التي ترك كتَّابها الأصليّون هامشاً من الحريَّة للعازفين الذين يقومون بتأديتها أو تأدية مقاطعَ منها، وهو يرى أنَّ هذه الأعمال لا تشكّل خطاباتٍ مُنتهيةً ومُحدَّدة، أو أشكالاً مُحدَّدة بشكل نهائيّ، ولكنَّها أعمال «مفتوحة» يقوم العازف بتأديتها في الوقت الذي يقوم فيه بدور الوساطة[22].

ولتوضيح مفهوم (النَّصّ المفتوح) ينبغي استبعاد الخلط الذي يلتصق به بسبب بعض الكتابات النّقديَّة المُتحرِّرة من الضوابط المنهجيَّة التي أخذت تطلقه على أيِّ نصٍّ؛ قاصدةً منه أنَّ النَّصَّ يكون مفتوحاً من حيث نهايته وناقصاً من حيث أهدافه، فيكون على القارئ إكمال هذه النّهاية النّاقصة، وترميم هذا النَّقص في الأهداف.

وهنا مكمن الخلط، لأنَّ مفهوم (الانفتاح) يعني أنَّ المُؤلِّف يخلق شكلاً مُكتمِلاً بهدف تذوُّقه وفهمه، ثمَّ يأتي دور القارئ؛ ليتفاعل مع النَّصّ، ويمارس إحساساً شخصيَّاً وثقافة خاصَّة، توجِّه متعته في إطار منظور خاصّ به، وعمليَّة الاستحسان نابعة من التّمتُّع بالعمل الفنِّيّ الذي يرجع إلى أنَّنا نعطيه تأويلاً؛ غدا جزءاً من النَّصّ، وهكذا نجد "أنَّ كلّ أثر فنّيّ، حتَّى وإن كان مُكتمِلاً، ومُغلقاً من خلال بنيته المضبوطة، بدقّة، هو أثرٌ «مفتوح» على الأقلّ من خلال كونه يؤوَّل بطرقٍ مختلفة، دون أن تتأثَّر خصوصيته التي لا يمكن أنْ تُختزَل. ويرجع التّمتُّع بالأثر الفنّيّ إلى كوننا نعطيه تأويلاً، ونمنحه تنفيذاً، ونعيد إحياءَه في إطار أصيل"[23].

ممَّا سبق نجد أنَّ (إيكو) لا يرى (الانفتاح) ظاهرة خاصَّة بالأعمال الأدبيَّة، وإنَّما الأعمال الفنّيَّة بشكل عام، ويرى أنَّ العمل الفنّيّ انفتاحٌ تأويليّ قائم على التّواصل بين الكاتب والمتلقّي.

وقد جاء مفهوم (انفتاح النَّصّ) ليسدَّ فراغاً كبيراً كانت تعاني منه دراساتنا النّقديَّة، فمع ظهور هذا المفهوم تغيَّر التّقليد الذي كان سائداً، الذي اعتاد على التّفسير الأحاديّ، الضيّق، وصار النَّصُّ ميداناً خصباً للتأويل الذي لا ينفصل عن النَّصّ نفسه.

كما أدَّى هذا المفهوم إلى الوصول إلى سمة مهمَّة في النَّصّ الأدبيّ، هي (التفاعل النّصّيّ)، أو (التّناصّ)؛ الذي يُعدُّ "عند (كريستيفا) أحد مُميّزات النَّصّ الأساسيّة؛ والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها... أمَّا (بارت) فيخلص إلى أنَّ «لا نهائيَّة» (التناصّ) هي قانون هذا الأخير"(24).

ويعود اشتقاق هذا المصطلح إلى النّاقدة البلغاريَّة (جوليا كريستيفا) من خلال مقالتين؛ ظهرتا في مجلَّة (تيل كيل Tel Quel)، وانطلقت (كريستيفا) في تقديم المفهوم، وتعريفه، من تحليل (ميخائيل باختين) الذي قرأته باللّغة الرّوسيَّة، خلال فترة دراستها في بلغاريا، وهي ترى أنَّ كلَّ نصّ هو "فُسيفساء لا متجانسة من النّصوص"(25)؛ أي أنَّ كلّ نصّ هو مزيج من اقتباسات وتشرُّبٌ لنصوص أخرى.

وقد اعترفت بفضل (باختين) في التنظير النقديّ للمصطلح في إطار الشّكلانيَّة الرّوسيَّة، ولكنَّها استعملت هذا المصطلح، مع رولان بارت، في سياق نظريّ عامّ، متَّصل بالكتابة النّصيَّة، ثمَّ أثرى (رولان بارت) هذا المصطلح في دراساتٍ كانت إرهاصاتٍ؛ أدَّت إلى تبلّوره في الثقافة الغربيَّة في عام 1973م، ولا سيَّما في كتابه (لذّة النصّ)، ثمَّ جاء بعد ذلك الفرنسيّ (جيرار جينيت)، الذي حاول أن يحوِّل هذا المصطلح إلى منهجٍ بعد أن فصَّل القول فيه، معتمداً على جهود سابقيه، في كتابه (أطراس Palimpsestes)؛ الذي نقل فيه موضوع الشّعريّة، وحاول جمع شظاياه ونُثاره(26).

كما اتَّسعت دائرة (النَّصّ) لتشمل العلامات غير اللّسانيَّة؛ فالنَّصّ لا يتفاعل فقط مع نصوص شفاهيَّة، أو مكتوبة فقط، وإنَّما يتفاعل، أيضاً، مع نصوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانيَّة، وهذا الأمر يجعل النَّصّ لا نهائيَّاً، ومُتعدِّداً من زوايا مختلفة؛ دلاليَّة، وقرائيَّة، وعلاماتيَّة، ونتيجة لذلك التّعدُّد لا يمكن لأيَّة قراءة أن تستنفده لأنَّه مفتوحٌ أبداً(27).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ مفهوم (النَّصّ المفتوح) أدَّى إلى تعدُّد النّظريَّات والمقاربات التي تحاول الإحاطة به، كما أدَّى إلى ظهور نظريَّة جديدة في النقد الأدبيّ هي (نظريَّة التلقّي) التي بدت وكأنَّها امتدادٌ لمفهوم (النَّصّ المفتوح).

(النصّ المفتوح Open Text) والقارئ:

إنَّ نوعيَّة القراءة هي التي تحدِّد مصير النَّصّ الأدبيّ؛ لأنَّ النَّصّ وجودٌ غامض، لا يتحقَّق إلاَّ عبر القارئ، وقد ساعد مفهوم (النَّصّ المفتوح) على إعطاء القارئ وظيفة مهمَّة؛ بوصفه مُنتجاً آخرَ للنَّصّ الأدبيّ، الذي تتعدَّد دلالته بتعدُّد القارئ وتعدُّد القراءات.

ويُعدُّ (روبرت ياوس) من أهمِّ منظِّري (نظريَّة التلقّي)، وقد انتقد "مفهوم الانعكاس عند الماركسيَّيْن جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان، كما انتقص من منهج الشّكلانيين لتعلّقهم بجماليَّات الفنّ للفنّ، وعدم قدرتهم على الرّبط بين التّطوُّر الأدبيّ، والتّطوُّرات التّاريخيَّة الأعمّ. أمَّا المنهج الجديد الذي يراه ياوس ملائماً لدراسة تاريخ الأدب فهو ذلك الذي يجمع بين مزايا الماركسيَّة والشّكلانيَّة، أي يحقّق المطلب الماركسيّ في الوسائط التاريخيَّة، ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجماليّ. وقد خرج ياوس من هذه الثنائيَّة بما سمَّاه جماليَّات التلقّي؛ إذ يتحوَّل الاهتمام بدراسة الأدب من التَّركيز على مُنشِئ العمل الفنيّ وعلى عمليَّة إنشائه إلى التركيز على القارئ أو المُستهلِك"(28).

ومفهوم (الانفتاح) ذو صلة وثيقة بالقارئ المؤوِّل الذي يُنتج النصَّ، الذي هو بدوره موضوعٌ قابلٌ للتأويل دائماً، وإ كلُّ أثر تقليديّ، وإن كان مُكتمِلاً ماديَّاً، يشترط

من مُؤوِّله جواباً شخصيَّاً وإبداعيَّاً، فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلِّف"(29).

كما أنَّ تنوُّع المخزون المعرفيّ عند القارئ، أو «أفق التوقّعات» كما يسمِّيه (ياوس)، واختلافه من قارئ إلى آخر، يشكِّل عاملاً من عوامل التعدُّد القرائيّ لنصٍّ ما(30)؛ لأنَّ فهم القارئ للنصّ يتمُّ في ضوء خبرته؛ التي تعدُّ مصدراً للمعاني؛ التي يفتّقها من داخل النَّصّ، فالنصّ كما يقول (رولان بارت): "مفتوح، ومطلَق للخروج، والقارئ يُنتج النَّصّ في تفاعلٍ مُتجاوِب، لا في تقبُّل استهلاكيّ" (31).

وتعدُّد القراءات يخلق نصوصاً غير منتهية للنَّصّ الواحد عن طريق التّأويل، وهذه النّصوص تتشكَّل من تشظّي متن النَّصّ الأصليّ الذي ينتجه الكاتب؛ إذ تتجمَّع هذه النّصوص، وتتآخى، وتتفاعل في شبكة دلاليَّة ونصيَّة، يمكن أنْ نطلق عليها اسم «النَّصّ الثانيّ» كما أسماه (رشيد يحياوي) الذي هو "مجرَّد افتراض تتوقَّف نصّيّته وشعريته على القدرة الإنتاجيَّة للقراءة، فلا وجود له إلاَّ في فعل القراءة، ولكونه مُفترَضاً فهو محتمَلٌ، وموجود في إمكان أنْ يُوجَد"(32).

وللنَّصّ الأصليّ الواحد عددٌ غير منتهٍ من النُّصوص الثانية، ولا تعني تسمية النَّصّ الأوَّل بـ «النصّ الأصليّ» أنَّ له مكانةً أكثرَ أهميَّةً، وإنَّما يعني أسبقيَّته الزمنيَّة في الإبداع ليس أكثر، والنُّصوص الثانية مُتمفصِلة مع النَّصّ الأصليّ الذي يُنتجه الكاتب؛ الذي هو بمنزلة "نموذج توليديّ ينطوي على نواة، وهذا النّموذج التّوليديّ قائمٌ خلف التّمظهرات اللّسانيَّة والشّعريَّة عند الكاتب"(33).

والتّفاعل بين النّصّ والقارئ شرطٌ أساس لانفتاح النَّصّ؛ لأنَّ النُّصوص المفتوحة تدعو المُتلقّي دائماً إلى إنتاج النَّصّ مع مُؤلِّفه، وبمقدار "ما يتفاعل المُتلقّي مع النَّصّ، ويحاوره، ويُؤوِّله، ينفتح النَّصّ، ويمتدُّ إلى آفاق معرفيَّة عديدة، ليتجاوز رؤية المبدع ذاتها إلى المُتلقّين أنفسهم، وبذلك تتحقَّق جماليَّة الإبداع، أو ما يمكن أنْ نطلق عليه اسم (شعريَّة الانفتاح وجماليَّة التلقّي)"(34).

من هنا تتوضَّح العلاقة المهمّة بين القارئ ومفهوم (النصّ المفتوح)، فمن خلال القارئ، وتفاعله مع النّصّ تنتج دلالات أيّ نصّ أدبيّ.

النّصّ الإلكترونيّ:

لقد فرضت التّكنولوجيا الحديثة نفسها على حياة الإنسان المعاصرة، وأسهم التطوُّر العلميّ في خلق نصّ إلكترونيّ نافس، من وجهة نظر بعض النقّاد، النَّصّ الإبداعيّ الورقيّ، فقام بعض النقّاد والدارسين بالاهتمام بالعلاقة التي نشأت بين الكتابة ووسائل التّكنولوجيا الحديثة وقضايا التّفاعل الثقافيّ ونظريَّات التلقّي، في النّقد العربيّ المعاصر في ضوء نظريَّات التفاعل القائمة بين الأدب والتّكنولوجيا.

ولأنّ العصر الحديث هو عصر الإلكترونيَّات وثورة المعلومات والاتّصالات؛ أي عصر العلم والتكنولوجيا، فمن الطبيعيّ أن تترك هذه الثورة المعلوماتيَّة أثرها في الأدب، الذي استفاد من الفضاء الشّبكيّ في خلق نصوص جديدة تشبه في فضائها النّصّيّ الفضاءَ الشّبكيّ.

استفاد الأدب من التّكنولوجيا الحديثة، وثورة المعلومات المعاصرة، والتقدّم التقنيّ الكبير؛ الذي طال معظم مناحي الحياة،

فالأدب في ضوء التّطوّر التّكنولوجيّ الحديث وظهور شبكة الإنترنت تأثّر بهذا التطوّر، وانعكس ذلك في عمليَّة التلقّي، ويمكن تسمية الأدب الناتج عن التفاعل بين الأدب والتكنولوجيا بـ (الأدب التفاعليّ Interactive Literature)؛ الذي يتمثّل في الانتقال من الورقيَّة إلى الإلكترونيَّة.

ويستعمل «سعيد يقطين» مصطلح (النّصّ المترابط) بوصفه مقابلاً لمصطلح (Hyper text)؛ وهو «النّصّ» الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطوِّرة، والتي تمكِّن من إنتاج «النصّ» وتلقّيه بكيفيَّة تُبنى على «الربط» بين بنيات النّصّ الداخليَّة والخارجيَّة(35).

وقد حظي النَّصّ بمكانة متميّزة في الدراسات النقديَّة الحديثة، واكتسب دلالاتٍ جديدةً فيها، وقد أفضى البحث في ميدان النَّصّ إلى ظهور عدَّة مفاهيم جديدة له منها: (النَّصّ الإلكترونيّ Electronic text) و(النصّ الرقميّ Digital text) و(النصّ المترابط Hyper text) و(السيبر نص Cyber text)، وهذه المفاهيم جديدة ومتنوِّعة، تتقارب دلالاتها، وتتداخل، ولكنَّ الذي يجمع بينها أنَّها وليدة وسيط جديد هو (الحاسوب).

إنّ النَّصّ (الرقميّ والإلكترونيّ والمترابط...) الذي أنتجه التعامل مع تقنية الحاسوب يتَّسم بخصوصية لا تتوافر للنَّصّ الورقيّ، فهو وثيق الصلة بالوسيط الذي يتمّ من خلاله التعامل مع النَّصّ تلقياً وإنتاجاً، الأمر الذي يفضي بالدارس إلى الحديث عن أدب جديد؛ هو الأدب الإلكترونيّ أو الأدب الرقميّ، وأنواع أدبية مقترنة بأحدهما كالرواية الإلكترونيَّة، أو الشّعر الرقميّ.

ولكنَّ الاعتماد على هذا الوسيط (الحاسوب) للدلالة على الطبيعة الخاصَّة للنّصّ الجديد غير كافٍ، ذلك أنَّ النَّصّ الورقيّ يُمكن أن يقدَّم من خلال شاشة الحاسوب، ويبقى محافظاً على مقوِّماته النَّصيَّة كلِّها، من دون أن يتأثّر بالوسيط إلاّ من خلال فارق واحد، هو أنَّه نجد أنفسنا أمام شاشة الحاسوب بدلاً من الصّفحات الورقيَّة.

سمات النَّصّ الإلكترونيّ:

يتَّسم النّصّ الإلكترونيّ بعدّة سماتٍ منها: إنَّه يتجاوز الصّيغة الخطيَّة المباشرة في تقديم النّصّ، ويستفيد من الخصائص؛ التي تتيحها التّقنيات الحديثة، ويستعين بالصّوت والصّورة، وانتقل بالنّصّ من الإنشاد إلى البعد البصريّ (36)، على نقيض النَّصّ الورقيّ.

والقصيدة التفاعليّة نمطٌ من الكتابة الشّعريّة لا يتجلّى إلا في الوسط الإلكترونيّ مُعتمِداً التقنياتِ الحديثةَ والوسائطَ الإلكترونيّة، في ابتكار أنواع من النُّصوص الشّعريَّة التي تتنوَّع في أساليب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقّي/ المُستخدِم.

وتختلف عمليّة تلقّي النَّصّ الإلكترونيّ التفاعليّ عن تلقّي النَّصّ الورقيّ العاديّ، من منطلق أنَّ النّصّ التفاعليّ ليس مُكتمِلاً؛ بمعنى أنّه قابل للتغيُّر مع كلِّ قراءة، كما أنَّ الفراغات الموجودة في النَّصّ التفاعليّ تكون مصحوبة بدعوات إعلانيّة للقارئ؛ كي يحاول إكمال النّصّ وفق ما يراه مناسباً.

كما يتَّسم النَّصُّ الإلكترونيّ بأنَّه نصٌّ يرتبط بأكثر من نصّ آخر، وهو لا يكتفي بأن يوفّر النَّصّ الحالي للمتلقّي، ولكنّه يوفّر

الطريق نحو نصوص أخرى مرتبطة به، ولها علاقة وثيقة به، في الوقت نفسه.

وإذا كانت أطراف العمليَّة الإبداعيّة في النّصوص الورقيّة اقتصرت على (الكاتب والنّصّ والمتلقي) فإنَّ النّصوص الإلكترونيَّة أضافت لهذه الأقطاب قطباً جديداً، وهو (الوسيط)؛ أي الحاسوب، فتصبح أقطاب العمليَّة الإبداعية (الكاتب والنَّصّ والوسيط والمتلقِّي)؛ ذلك أنَّه من غير الوسيط أو الحاسوب لا تتحقَّق عمليَّة التلقِّي، ويستحيل وجود النَّصّ الإلكترونيّ التفاعليّ؛ ذلك أنَّه وسيط، وهو أداة الإنتاج وأداة التلقِّي معاً(37).

ممَّا سبق نجد أنَّ النَّصّ الإلكترونيّ هو حاصل تأثُّر الأدب بالتّكنولوجيا، ومرحلة من مراحل تطوُّر النّصّ بدءاً منَ المرحلة الشفاهيَّة إلى المرحلة الكتابيَّة إلى المرحلة الإلكترونيَّة من خلال التّفاعل النّصّيّ عبر الشّبكة الإلكترونيَّة.

المصادر والمراجع:

1ـ ابن منظور: (لسان العرب)، دار لسان العرب، بيروت، مج 3.

2ـ أبو زيد، نصر حامد: (إشكاليَّات القراءة وآليَّات التأويل)، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط 5، 1999.

3ـ البيروتيّ، أبو معاوية مازن بن عبد الرحمن البُحصليّ: (طبقات أهل الظاهر: جمع ودراسة لرجال المذهب الظاهريّ ومراحل انتشاره وانحساره خلال سبعة قرون)، مؤسّسة الرايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1430هـ / 2009 م.

4ـ الأحمد، نهلة: (ما هو النَّصّ؟)، مجلّة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربيّة السوريّة، ع (451)، نيسان، 2001.

5ـ إيكو، أمبرتو: (الأثر المفتوح)، تر: عبد الرحمن بو عليّ، دار الحوار، اللاذقيّة، ط 2، 2001.

6ـ خمري، حسين: (نظريَّة النَّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيَّة الدالّ)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2007.

7ـ الرويليّ، ميجان وسعد البازعيّ: (دليل الناقد الأدبيّ)، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط 5، 2007.

8ـ شرتح، عصام: (أثر المناهج اللسانيَّة في تطوُّر النصّ المفتوح عند أمبرتو ايكو)، مجلَّة فكر، بيروت، ع (99)، نيسان 2008.

9ـ العدوانيّ، معجب: (رحلة التناصيَّة إلى النقد العربيّ القديم)، النّادي الأدبيّ الثقافي، جدَّة، مجلّة علامات في النقد، ج (44)، م (11)، يونيو 2002.

10ـ علُّوش، سعيد: (معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة)، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، ط1، 1985.

11ـ الغذَّاميّ، عبد الله: (الخطيئة والتكفير، من البنيويَّة إلى

التّشريحيَّة)، النّادي الأدبيّ الثقافيّ، جدَّة، 1985.

12ـ فضل، صلاح: (بلاغة الخطاب وعلم النّصّ)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع (164)، 1992.

13ـ كريستيفا، جوليا: (علم النَّصّ)، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنّشر، الدَّار البيضاء، المغرب، 1991.

14ـ مفتاح، محمّد: (تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجيّة التّناصّ)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.

15ـ هولب، روبرت: (نظريَّة التلقّي، مقدّمة نقديَّة)، تر: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميَّة، مصر، 2000.

16ـ يحياوي، رشيد: (الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المُنجَز النَّصّيّ)، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 1998.

17ـ يقطين، سعيد: (من النّصّ إلى النّصّ المترابط، مدخل إلى جماليّات الإبداع التفاعليّ)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2005.

18 -English Language For Arab World – oxford University Press.

- - - - - - - - - - - - - - - -

الهوامش

(1) ابن منظور: (لسان العرب)، دار لسان العرب، بيروت، مج 3، مادَّة (نصص).

(2) English Language For Arab World – oxford University Press – Page: 720 – (Text).

(3) الأحمد، نهلة: (ما هو النَّصّ؟)، مجلّة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربيّة السوريّة، ع (451)، نيسان، 2001، ص 89.

(4) علُّوش، سعيد: (معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة)، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط1، 1985، ص 213.

(5) يُنظر، فضل، صلاح: (بلاغة الخطاب وعلم النّصّ)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع (164)، 1992، ص 229.

(6) يُنظر، الأحمد، نهلة: (ما هو النّصّ؟)، ص 86.

(7) لمزيد من الاطّلاع يُنظَر، البيروتيّ، أبو معاوية مازن بن عبد الرحمن البُحصليّ: (طبقات أهل الظاهر: جمع ودراسة لرجال المذهب الظاهري ومراحل انتشاره وانحساره خلال سبعة قرون)، مؤسّسة الرايات للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 1430 هـ / 2009 م، ص 5 ـ ص 16.

(8) لمزيد من الاطّلاع يُنظر، أبو زيد، نصر حامد: (إشكاليَّات القراءة وآليَّات التأويل)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط5، 1999، ص 97 ـ ص 201.

(9) مفتاح، محمد: (تحليل الخطاب الشّعريّ: إستراتيجية التناص)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط4، 2005، ص 120.

(10) يقطين، سعيد: (من النّصّ إلى النّصّ المترابط، مدخل إلى جماليّات الإبداع التفاعليّ)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص 118.

(11) يُنظر، المرجع السّابق نفسه، ص 118 ـ 119.

(12) يُنظَر، المرجع السّابق نفسه، ص 119 ـ 120.

(13) يُنظَر، علُّوش، سعيد: (معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة)، ص 185.

(14) يُنظَر، الرويليّ، ميجان وسعد البازعيّ: (دليل الناقد الأدبيّ)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط5، 2007، ص 260 ـ 261.

(15) يُنظَر، خمري، حسين: (نظريَّة النَّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيَّة الدّالّ)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص 301.

(16) علُّوش، سعيد: (معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة)، ص 83.

(17) يُنظَر، الرويليّ، ميجان وسعد البازعيّ: (دليل الناقد الأدبيّ)، ص 155.

(18) [1] يُنظَر، يقطين، سعيد: (من النصّ إلى النصّ المترابط، مدخل إلى جماليَّات الإبداع التفاعليّ)، ص 116 ـ 117.

(19) يُنظَر، المرجع السّابق نفسه، ص 117.

(20) يُنظَر، شرتح، عصام: (أثر المناهج اللّسانيَّة في تطوُّر النّصّ المفتوح عند أمبرتو إيكو)، مجلَّة فكر، بيروت، ع (99)، نيسان 2008، ص 108.

(21) يُنظَر، الرويليّ، ميجان وسعد البازعيّ: (دليل الناقد الأدبيّ)، ص 272.

(22) يُنظَر، إيكو، أمبرتو: (الأثر المفتوح)، تر: عبد الرحمن بو عليّ، دار الحوار، اللاذقيّة، ط2، 2001، ص7، من مقدّمة المُترجم.

(23) المرجع السّابق نفسه، ص 16، من مقدّمة المؤلِّف.

(24) علُّوش، سعيد: (معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة)، ص 215.

(25) كريستيفا، جوليا: (علم النَّصّ)، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنّشر، الدَّار البيضاء، المغرب، 1991، ص 26.

(26) يُنظر، العدوانيّ، معجب: (رحلة التناصيَّة إلى النقد العربيّ القديم)، النّادي الأدبيّ الثقافيّ، جدَّة، مجلّة علامات في النقد، ج (44)، م (11)، يونيو 2002، ص 745.

(27) يُنظر، يقطين، سعيد: (من النّصّ إلى النّصّ المترابط، مدخل إلى جماليَّات الإبداع التفاعليّ)، ص 120.

(28) هولب، روبرت: (نظريَّة التلقّي، مقدّمة نقديَّة)، تر: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميَّة، مصر، 2000، ص 14 ـ 15، من مقدّمة المُترجِم.

(29) إيكو، أمبرتو: (الأثر المفتوح)، ص 17، من مقدمة المؤلِّف.

(30) يُنظَر، شرتح، عصام: (أثر المناهج اللسانيَّة في تطوُّر النّصّ المفتوح عند أمبرتو إيكو)، ص115.

(31) الغذَّاميّ، عبد الله: (الخطيئة والتكفير، من البنيويَّة إلى التشريحيَّة)، النادي الأدبيّ الثقافيّ، جدَّة، 1985، ص 63. ويُنظَر، فضل، صلاح: (بلاغة الخطاب وعلم النّصّ)، ص 231.

(32) يحياوي، رشيد: (الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المُنجَز النَّصّيّ)، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 1998، ص 29.

(33) يحياوي، رشيد: (الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المُنجَز النَّصّيّ)، ص 30.

(34) شرتح، عصام: (أثر المناهج اللسانيَّة في تطوُّر النّصّ المفتوح عند أمبرتو إيكو)، ص116.

(35) يُنظَر، يقطين، سعيد: (من النصّ إلى النصّ المترابط، مدخل إلى جماليَّات الإبداع التفاعليّ)، من التمهيد، ص9.

(36) يُنظَر، المرجع السّابق نفسه، ص 221 ـ ص 224.

(37) يُنظَر، يقطين، سعيد: المرجع السّابق نفسه، ص 123 ـ ص 127.

❑❑

دراسات..

نسق العبور الرمزي في نظام الحكاية

□ وفيق سليطين

جاء في كتاب آكام المرجان(1):

" وحدّثنا القاضي جلال الدين أحمد بن القاضي حسام الدين الرازي الحنفي ـ تغمّده الله برحمته ـ قال: سافر والدي لإحضار أهله من الشرق، فلما جُزْتُ البيرة ألجأنا المطر إلى أن نمنا في مغارة، وكنتُ في جماعة، فبينا أنا نائم إذا أنا بشيء يوقظني، فانتبهتُ فإذا بامرأة وسطٍ من النساء، لها عينٌ واحدة مشقوقة بالطول فارتعبت، فقالتْ: ما عليكَ من بأس، إنما لتتزوّج ابنةً لي كالقمر، فقلتُ لخوفي منها: على خيرة الله تعالى، ثمّ نظرتُ فإذا برجالٍ قد أقبلوا، فنظرتهم، فإذا هم كهيئة المرأة التي أتتني. عيونهم كلّها مشقوقةٌ بالطول في هيئة قاضٍ وشهود، فخطبَ القاضي وعقد، فقبلتُ، ثمّ نهضوا وعادت المرأة ومعها جارية حسناء، إلاّ أن عينها مثل عين أمّها، وتركَتْها عندي وانصرفت،

فزاد خوفي واستيحاشي، وبقيتُ أرمي من كان عندي بالحجارة حتى يستيقظوا، فما انتبه أحد، فأقبلتُ على الدعاء والتضرّع، ثمّ آن الرحيل فرحَلْنا، وتلك الشابة لا تفارقني، فدمتُ على هذا ثلاثة أيام، فلما كان اليوم الرابع أتتني المرأة وقالت: كأن هذه الشابة ما أعجبتك، وكأنك تحبُّ فراقها؟ فقلتُ: أي والله. قالتْ: فطلّقها. فطلّقتُها، فانصرفت، ثمّ لم أرهما بعد ".

تقطيع النصّ:

السلسلة الإسنادية والوحدات السردية.

تقوم الحكاية عامةً على مجموعة من الأفعال السردية التي يجري تنظيمها، على نحو أو آخر، بهدف تحقيق غاية معينة؛ ذلك أنّ السارد يختار من بين الإمكانات المتاحة ما يراه مناسباً لبناء الخطّة السردية. وعلى هذا الأساس تنتظم الأحداث في سلاسل سردية أو

متواليـات يحـدّدها حجـم الحكايـة، ويشـدّ بعضها إلى بعض ربـاط زمني ومنطقـي[2]. وهـو ما سنتولّى هنا تقديمه على النحو الآتي:

أولاً: السلسلة الإسنادية.

يقفو السـارد في هـذه البادئـة طريقـة علـم الحـديث النبـوي في السـند، توخيـاً للإقنـاع، وضماناً لاستجابة المتلقي. ويمكن لنا أن نميّز في هذا الاستهلال كلاً مما يلي:

آ ـ "**حدَّثنا**": إشارة إلى حدث تحقّق، بشهادة ضـمير الجماعـة (نـا) الـذي يحمـل علـى الإقرار والتصديق.

ب ـ "**القاضـي**": علامـة الثقـة، وإنتـاج عقـد ضـمني يقضـي بأهليـة المرجـع وتأكيـد الميثاق السردي.

ج ـ "**القاضي بن القاضي**": المضاعفة اللفظية هي، من الوجه الآخر، مضاعفة دلالية، تقـوّي القطـع برسـوخ المرجـع وصـدقية الخطاب.

د ـ **علامـات فرعيـة أخـرى**، تعضـد السـند، وتزكّـي قـوة الحضـور المرجعـي. وتمثّلها أسمـاء الأعـلام بأوصـافها ذات الثقـل الـديني "جـلال الـدين" و" حسـام الـدين" و"الحنفي" و"الـرازي". فالنسبة إلى الـدين في الأول والثـاني تمـدُّ ظـلالاً معنويـة، وتسـرّب طاقـة إيحائيـة، تحـدّد نـوع الاسـتجابة الغالبـة، وكـذلك الأمـر في الصفة المعزّزة للتسمية بإشارة "الحنفـي" إلى أحـد المـذاهب الإسـلامية الأربعـة، فضـلاً عمّـا تختزنـه نسـبة "الـرازي" مـن كثافة الإحالة على السياق العلمـي، أو الفقهـي، في الـتراث العربـي الإسـلامي، وهو ما تؤكّده الدلالة اللغوية لـ"الـرَّاز"، من حيث هو الرأس في كلّ صناعة[3].

من هنا نتبيّن وظائف السلسلة الإسنادية، والغاية من الحرص على النصّ عليها والتزام تقديمها في تصدير القول.

ثانياً: الوحدات السردية.

آ ـ **خبر استهلالي:** " سافر والدي لإحضار أهله مـن الشـرق "، يفيـد الكشـف عـن سـبب سـفر الأب المـرتبط بغايـة إحضـار زوجـه(أهلـه) مـن الشـرق. وهنـا يلاحـظ اقتران الشرق بجهة الشروق.

ب ـ **تعليق المفتتح السـردي**، لإدراج خبر آخر، يحـدث معـه الانتقـال مـن ضـمير الغائـب "سـافر والـدي" إلى ضمير المتكلم، مفرداً "فلما جزت البيرة"، وجماعةً "ألجأنا المطر".

ج ـ **اعـتراض عامـل خـارجي "منـاخي"**، دفـع بـالمتكلم وجماعتـه إلى "مغـارة". وهنـا نلاحـظ دلالـة المغـارة علـى المكـان الغـائر الموصـول بدلالـة الكهـف، والبـاطن، والليلي، والحلمي.

د ـ **تقـديم الحـدث المركـزي** المقـترن بدلالـة الاستغوار والرؤى الكهفية الليلية: "بينا أنا نائم إذا أنا بشيء يوقظني".

ه ـ **انبثـاق عنصـر المفاجـأة**: امـرأة + الوصـف العجائبي " لها عين مشقوقة بالطول ...إلخ".

و ــ **الحـوار الخـارق للعـادة** بـين جنسـين مـن طبيعتين مختلفتين.

ز ــ **الغايـة السـردية**: عقـد قـران المتكلم علـى ابنة الجنيّة التي هي على صفة أمها.

ح ـ **إدراج التعليق**: الاستجابة المقرونة بالخوف.

ي ـ **الإنجاز**: إتمـام عقـد الـزواج، بظهـور رجـال مـن جنس عنصـر المفاجـأة، في هيئـة قـاضٍ وشهود.

ك ــ **اعـتراض السـياق بـإدراج تعليـق السـارد**: الوصـف الحـدثي "زيـادة خوفـه، ومحاولـة تنبيـه أصـحابه النـائمين دون جـدوى، ثـم التضرّع إلى الله والاستعانة به".

ل ـ **متابعة الرحلـة الجماعيـة**، وملازمـة الجنيّة للسارد ثلاثة أيام. وهنا يلاحظ دلالـة العـدد على اكتمال الطور والإيذان بالتحوّل.

م ـ حضور الأم وفكّ العقد بالطلاق.

ن ــ غيـاب الطـرف المقـرون بالعجيـب والخـارق وانتهاء الأمر.

ـ في تأويل المبنى الحكائي.

تمثّـل الحكايـة تحقّقـاً سـردياً لطقـس العبور الذي يؤذن بالانتقال من وضعية ابتدائيـة إلى أخرى تستلزم النضج وحيازة الخبرة وتأهّـل الابن للتحقّق بصفة الأب، بالانتقـال مـن طـور الطفولة إلى طور الرشد الذي يعني اندراجه في المجتمع وطقوسه الرمزية.

يلاحــظ، ابتــداءً، أن خــبر ســفر الأب يجري تعليقه، فلا نقع على ذكر له بعد ذلك؛ لأنه مجرد عنصـر حـافز لتمـاهي الابـن بـالأب، عبر امتلاك الدافع الجنسي "اللييبدو". ومن ثمّ تكــون مغــادرة الوضــعية الابتدائيــة الــتي لا يكـون فيهـا الابـن ذاتـاً كاملـة، ولهـذا كـان عليـه أن يمـرّ في قنـاة التأهيـل؛ أي أن يخـوض تجربـة لا قبـل لـه بهـا، تضـمن انتقالـه وقيامـه رمزياً مقام الأب، بعـدما يتعـرّض لـه مـن صـقل الخبرة واكتساب مقومات النضج.

هذه القناة التي نشير إليها، مع ما تلتقـي بـه مـن طرفيهـا المتقـابلين، هـي طقـس العبـور الــذي يواجــه فيــه المرشّــح كائنــات العــالم الغريـب، ويخـوض صـراعه معهـا. وعـبر هـذا الصـراع يتـاح لـه الانتقـال مـن طـور الـنقص إلى طور الاكتمـال الـذي يمكّنـهُ مـن الانـدراج في الطقـوس الرمزيـة للمجتمـع، فيغـدو عضـواً كاملاً فيه؛ أي رجلاً.

ولا شـكّ في أن رحلـة الفـرد هـذه ــ كمـا تعرضها قطاعات من الأنتربولوجيـا ــ تعبّـر عـن تجربـة النضـج والتخطّي. ففـي عـالم الأسـاطير والأحلام يتعيّن على الفرد البطل أن يلج العـالم السفلي، ويخوض تجربة قاسية مـع كائناتـه، لينعتـق بعـد ذلـك، ويعـود مظفّـراً وقـد حـاز الأهليــة اللازمــة، وانتقــل إلى وضــع جديــد، وطور أعلى. فكـان المرور في تلك القناة هو نوع مـن الغيبـة المؤذنـة بـالتحول وتخطـي العوائـق، وفي ذلــك مــا يــدُلُّ " علــى فــترة مــن الــتردد والتجــاذب الــداخلي، يمــرُّ بهــا البطــل قبــل الانطلاق الأقوى "[4].

يعزّز هذا التوجه، ويلتقي بمخطط طقس العبور ودلالته، ما تشير إليه الوحدة السـردية

الثانية: "فلما جزتُ البيرة ..."؛ ذلك أن اسم المكان، أو الجوف الذي يجوزه السارد، يقترن بدلالة البوار والقفر والفضاء الغريب المهلك؛ بمعنى أنه يقوم حاجزاً بين وضعيتين متقابلتين، أو معبراً لا معدل عن الإدلاج فيه، طلباً لتحقيق الإمكانات وتسريب شحنة المكبوت من خلاله، وهو ما يلتقي بدلالة المكان "البيرة"(5)، من جانب آخر، على معنى الاختبار الذي يتاح للسالك، بمعايشته ومكابدة شدائده، أن يحوز مؤهلات التحول، وأن يكتسب الخاصيات الضرورية للمجاوزة والتعيّن الجديد.

يخوض السارد تجربة الزواج رمزياً، وبهذا يغدو مؤهلاً لممارسة الوظائف الاجتماعية، باستوائه قضيبياً. وليس ذلك إلا من قبيل الإشارة إلى تجاوز "الخيالي" إلى "الرمزي" بحسب "لاكان"(6)، أو تجاوز "الأنا" الفردية للدخول في طور "التذوّت" بحسب "ألتوسير"(7)، مما يعني صياغة الهوية وإكسابها محدّداتها من خلال الانتساب إلى الوعي الجماعي، وذلك ما تنهض به وظيفة "الإدماج" على حدّ تعبير "بول ريكور"(8). وهكذا تظهر فاعلية النسق الثقافي الرمزي، في مجرى الإعداد والتأهيل الاجتماعي وما يلازم ذلك من طقوس التحول وقنوات المرور من التفكير إلى حيازة الاعتراف.

في نصّ الحكاية، نلاحظ أن أصحاب السارد ليس لهم من ذكر بعد وظيفة الخروج معه في الرحلة، فهم لم يشعروا بما جرى له، بل كانوا غافلين عما نزل به من ضروب المعاناة، لأنهم ما يزالون في مرحلة نقص التحقق؛ أي دون سن البلوغ والترشّح إلى دخول طقس العبور، لنيل ما يلزم من الاستحقاق. ومن هنا نفهم سبب كونهم لا علاقة لهم بالأب الذي سافر، ويترتب على ذلك أنهم ما زالوا في المرحلة الأولى، أو في الوضعية الابتدائية، ولم يقاربوا بعد مرحلة الانعتاق منها. ولهذا يكون حضورهم في الرحلة غفلاً لا تجري عليه الحركة. وممّا يجب التنبيه عليه هنا، هو ما تضطلع به الوظيفة العجائبية في طقس التأهيل، وتجربة الاختبار التي يخوضها الابن، لانتزاع الاعتراف بما صار إليه من إمكان التحقق بمقام الأب.

ـ علاقات الإزاحة والإبدال.

بعد الخبر الاستهلالي، ينقطع ذكْر الأب، ويغيب عن مساحة السرد. وهنا يجري التركيز على الابن الذي يعوّض، بحضوره المتواتر، غياب الأب. وكأن تغييب الأب يخلي المكان لسيرورة الابن، في دلالة رمزية لا تخلو من معنى الإزاحة الضرورية التي تفسح المجال أمام الابن لامتلاك مقومات الرجولة، والحلول في الموقع الذي تمّ إخلاؤه سردياً، وهو ما تتضافر عناصر الحكاية على ترشيحه والإشعار به، من خلال القرائن التي تفتح على سياق التحقق الجديد الذي لا يخلو، هو الآخر، من غاية توحيدية وإدماجية، في المسار الذي تختطّه الحكاية لتحوّل الابن والارتقاء به إلى طور أعلى.

وبمثل ذلك، يلاحظ أن السرد لا يحفل بأي ذكر للأم. وفي تغييب الأم ما يشي بانقطاع الرابط المشيمي، تجاوباً مع التحول الحادث للابن. أضف إلى ذلك أن الغياب الفعلي للأم تعوضه خيالياً الوحدة السردية الخامسة بظهور الأنثى "المرأة الجنيّة" التي تتخذ مقام الحماة بعد عقد قران السارد على ابنتها. وهذا الانقطاع عن الأليف والحميم بصورة الأم، يقابل بظهور الحماة في صورة الغريب المفزع، والأجنبي بطبيعته الصادمة، وهو ما يتعيّن قيامه حافزاً آخر في طريق تحوّل الابن ودخوله في طور النضج والتعريف.

في ضوء هذا الفهم، تأتي، أخيراً، دلالة التقابل بين الشرق والغرب، فالأب سافر إلى الشرق ليحضر أهله، وهو ما يعني أنه انطلق من الجهة المقابلة "الغرب". وبمقتضى هذا التقابل نجد أن الشرق يمثل الطفولة والتأنيث، في حين يمثل الغرب طور النضج والاكتمال في تعيين الهوية وامتلائها، وهي حركة تتبع مسار الشمس في انطلاقها من الشرق إلى الغرب. ودلالة الارتحال، بما تجريه من المقابلة بين الجهتين، توجب على الابن، بموجب عملية التماهي ، أن يخضع للتحول نفسه في سيرورة الأب، بالانتقال من الشرق إلى مقابله في الجهة الأخرى، أي من الطفولة إلى البلوغ وحيازة الأهلية للاندراج في عضوية الجماعة. وبهذا تكون الحكاية ــ كما أسلفنا ـ تجسيداً سردياً لطقس العبور.

إنّ ضبط السيرورة السردية وتقصّي ما يتخفّى وراء طريقة تنظيمها ــ وهو ما حاولنا الكشف عنه في هذه المقاربة ـ يوجب الإحالة إلى النسق الثقافي الفاعل الذي " يشدُّ إليه الحكاية ويتحكّم في أحداثها "[9].

الهوامش

(1) الشبلي، بدر الدين محمد بن عبد الله: آكام المرجان في أحكام الجان، دار الفكر العربي، بيروت، 1991، ص82 ـ 83.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص 39.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، قدّم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت - لبنان، مادة (روز).

(4) علي زيعور، صياغات شعبية حول المعرفة والخصوبة والقدر، دار الأندلس، بيروت، 1984، ص34.

(5) ينظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، قدّم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد: يوسف خياط، مادة بور.

(6) ينظر: تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص282.

(7) ينظر: دوجلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطوية، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص39.

(8) ينظر: نادر كاظم، الهوية والسرد: دراسات في النظرية والنقد الثقافي، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2006، ص60.

(9) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 44.

❑❑

أسماءٍ في الذاكرة

أسماء في الذاكرة..

علي الشرقي

شاعر... تميز شعره بالصورة المبتكرة والمعاني المستحدثة والعبارات الشائقة

□ رحيم هادي الشمخي*

نشأ شاعرنا علي الشرقي، في بيت علم وأدب فقد كان والده الشيخ جعفر الشرقي من كبار الشعراء والعلماء آنذاك ، كما كان خاله الشيخ عبد الحسين الجواهري ـ والد الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري ـ من المراجع الكبار والعلماء الأعلام والشعراء الأفذاذ ، وكانت صلة شاعرنا به وثيقة كما كانت له قرابة أيضاً مع الشيخ العلامة هادي كاشف الغطاء، وهو شاعر، وقد مكنته هذه الصلات والوشائج من التحصيل الجاد ومواصلة البحث وممارسة الأدب.

ولد الشاعر علي الشرقي في مدينة النجف الأشرف عام 1890م ودرس في مدارسها الأدبية والدينية وهذه المدينة تعد من أهم المدن العلمية والأدبية المحافظة على التراث العربي الإسلامي ، وقد درس فيها شاعرنا العلوم السائدة آنذاك (كالنحو والصرف والبلاغة والمنطق والأصول والفقه والفلسفة)، ولكن شاعرنا لم يكتف بهذه العلوم بل أخذ يتطلع إلى الآفاق الأدبية فيقبل على الشعر يقرأ ويحفظ منه الكثير، وكان لإلمامه الكبير بالتراث العربي القديم واطلاعه الواسع على التيارات الأدبية التي كانت تطل على العراق في أوائل القرن العشرين من خلال الصحافة العربية في سورية ومصر ولبنان ، أثر كبير في نبوغه وتفتح مواهبه فكتب الشعر وهو في سن مبكرة فقد ظهرت بواكير شعره في السياسة عام1908م، مما كان ينشره في الصحف آنذاك من قصائد تصور الحياة والمشكلات السياسية والاجتماعية ، يقول في قصيدته (مناجاة النجوم) وهي من أوائل ما كتب من الشعر.

* كاتب من العراق.

أمالئـــة الأبعـــاد علمـــاً وحكمـــةً

تعاليـتِ أن يحـوي صـفاتكِ شـاعرُ

نشـدتكِ كـم طالعـتِ قَبلـيَّ حـائراً

وكمْ بات يستغريك مثلي شاعرُ

أَهـــيمُ إِذا ســـابت غــدائر لــيلتي

ومــا أنــا ممــن هيمتــه الغــدائرُ

يقـــــول شـــــاعرنا علــــي الشـــــرقي واصـــفاًبواكير حياتـــه العلميـــة والأدبيـــة في النجــف والأجــواء والمجــالس الــتي نهــل منهــا علومه وآدابه: [نشأت ورفاقي في مدينة النجف فكانــت التلمــذة في أقــدم مدرســة لــلأدب العربي تلك المدرسة التي مشى إليها الموكب مـــن جزيـــرة العـــرب إلى الحـــيرة ومنهـــا إلى الكوفة ومنها إلى النجف وهي نسيلة الكوفة أو بقيتها] .

الشرقي سياسياً

تطلع الشرقي إلى آفاق جديدة في مراحل شبابه وقد ساعده على هذا التطلع استعداده الفطري وسعة اطلاعه على الثقافات المعاصرة في البلاد العربية ، وكذلك أسفاره لمناصرة الثـورات العربيـة ضـد الاسـتعمار في سـورية والعــراق ولبنــان والمغــرب العربــي حيــث زار سـورية ومصـر والحجاز والخليج العربي وقد ظهــر أثــر شــعره الحافـل بالصـورة الجديـدة المبتكـــرة والمعـــاني المســـتحدثة والعبـــارات الشائقة، أما شعره السياسي فقد طفح بحسه الـــوطني في مقارعـــة الاحـــتلال والـــدعوة إلى الحرية والاستقلال

يقـول في قصـيدته (**تحيـة للعلـم العربـي**) والتي نظمها عام 1921م

أمدينـــة في أثـــر أخـــرى تســـتبى

وطريقـــة في أثـــر أخـــرى تعتفـــى

حتـــى إذا رجفـــت ديـــار ربيعـــة

وتزعزعـــت أرض الحجـــاز تخوفـــاً

والشـــام قــد أودت وأودى أهلــها

إلا قلـــيلاً والعـــراق علـــى شـــفا

حسـب الجزيـرة حيفهـا وحفاؤهـا

أو مـا كفـى ضيم الـبلاد أمـا كفـى

كمـــا أن شـــاعرنا الشـــرقي شـــارك بقصائده الـتي تنادي العـرب بالجهاد ضد دول الغـرب الـتي احتلت الأرض العربيـة في العـراق وسـورية ولبنـان وليبيـا ، فهـو في عـام 1911م يكتـب قصـيدة عنـدما هـاجم الإيطـاليون طرابلس الغرب وبرقة

ما لروما فلا استوى عـرشُ رومـا

قتلـــت ذيلـــها وعجـــت نباحـــا

نطحـت (برقـة) وبرقـة واحـات

مــن النخـل مــا عــرفن النطاحـا

أبـني العـرب لابـراح عـن الحـرب

ولا عـــــن الفخـــــار براحـــــا

ولم يغفـل الشـرقي جانبـاً كـبيراً مـن رسالة الشاعر وهي الدعوى إلى الوحدة ونبذ الخلافـات فقـد كـان شـاعرنا يمـارس هـذه التجربـــة في شـــعره بأســـلوب هـــادئ ومتـــزن ورصين:

هــــل تـــدري صـــنعاءُ ونجـــدُ

أننـا نحتـاج تاريخـاً جديـداً للعـربْ

قـد طُوى الفسـطاط مـن مصـر

وقد نامت بنو حمدان عنك يا حلبْ

وكوفة الجند اضمحلّ جندها

وقد خلا المنبر من تلك الخطب

بغـداد مـا عـاد الفـرات يابسـاً

وأرض مصـر لم تهـدد بالجـذبْ

براعته في الموشحات

وقد أبدع الشاعر أيما إبداع حتى يكاد لمـن يقـرأ هـذه الموشّـحات أن يظـن أنـه يقـرأ لشـاعر أندلسـي ، ويقـول شـاعرنا عـن السـبب في ميلـه إلى هـذه الموشـحات [تجـدني أحـاول الزحزحة عن الاتجاه القديم فـأخرج عـن الأدب المدرسـي حتـى لا يكـون مـا أنظـم وقفـاً علـى طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة إلى جنب الدواوين على أنـي أحـرص كـل الحـرص علـى اللغـة الفصـحى وجمالهـا كمـا وأنحـرف عـن القصـيدة المطولـة ذات الـوزن المديد ، إلى الشرقيات والموشحات كما في ذلك مـن حسـن الإيقاع وبراعة الاختصار] يقـول في موشـحته ، صفير العسس:

عـدنا وعـادت حالنـا الراكـدة

يسـألنا التـاريخ مـا الفائـدة؟

خضـــنا شـــؤوناً جمـــة فلـــنقم

نفحصـــها واحـــدة واحـــدة

"رباعيات الشاعر ومزدوجاته"

أمـا رباعياتـه الـتي اشـتهر بهـا وخاصـة (مطولتـه) البلبـل السـجين، فقـد اعتمـد فيهـا علـى الرمزيـة معلـلاً ذلـك بقولـه [أمـا مـا يشـبه الرمزيـة الـتي جـاءت في نـواحي الـديوان فقـد رغبـت في أن تكـون في الاتجـاه الـذي أريـده لأنهـا أقـرب تعبير عمـا في الـنفس مـن الكتـب ولأنهـا الصـورة الكاملـة للحـس البـاطني الـذي أتحسـس بـه فهـي التأديـة المستطاعة في عصـر لم يمارس مـن حريـة الكـلام تمامـاً ولم يتعـود الصـراحة في الـرأي] ، يقـول في رباعيتـه (صـورة ونـوازع):

خليلـــيّ مـــاذا يقـــول العـــراق

إذا قيــــل بغــــداد والنجــــفْ

يمــوج دمــاً قلــب هــذا العقيــق

لســـوق تزاحمـــه بـــالخزفْ

مضـى زمـن التمـر يـا غارسـين

نخـيلاً وجـاء زمـان الحشـفْ

ويقول في مزدوجاته:

أيهـا البلبـل المعلـق في السـجن

ســلام لعــل حالــك حــالي

إنـــني دائمـــاً أراك بلبلـــي

هــل عرفــت عقــم الإخــاء

يكتـب الشـاعر علـي الشـرقي الشـعر السـاخر ويسـتخدم الخطـاب التهكمـي منـذ سني شبابه وكذلك الشعر الغزلي فضـلاً عـن الشعر الوطني وله دواوين متعددة وكثيرة مثل

(ديــوان الموشـــحات) و (المطــولات) و (صـــور ونـوازع) و (ديـوان ابـراهيم الطباطبـائي تعليـق ونشر) و (ديوان السعدون) و (العرب والعراق) و (الألـواح التاريخيـة) و (الكتـاب الصـغير) و (بيـت الأمـة) و (الإمـام النـائيني) وغيرهـا مـن المقالات الأدبية في الصحف العربية والإسلامية وهو القائل في نفسه بعد أن بلغ الخمسين:

لهفــي لخمســين مــن سِّــني قــد

في الكتب بحثاً كأني دودة الكتبُ

انتقـل إلى رحمـة الله شـاعرنا الكـبير (علـي الشـرقي) يـوم 1964/8/11م ورثـاه العديـد مـن الشـعراء والأدبـاء مـن العـراق وخارجه بعد أن ترك الكثير من الآثار الأدبيـة تعج بها المكتبات العربية والإسلامية.

❑❑

الشعر

زمن الرحيل الباهت..

□ زهير حسن*

لو تدرين يا أماه

كم جزعِتُ

وأنت تعبرينَ الممراتِ الموحشة

نحو الشرود ،

وكم من البردِ عضَّ عظامي

يومَ بتُّ وحيداً

في الفناء،

أعُدُّ قطراتِ ثلج

تنزفُ من رُدنِ الأحلام..

ما أحوجني إلى دفءِ صدركِ

كي أستيقظَ

كي أصرخَ في الفضاء

أنا ااا هنا ،

تمدّين راحتيكِ،

وعلى شرفةِ الغياب تحجبينَ

قهرَ الزمان

لتندى أغصاني

وأغرُدُ كعصفور

ينتظرُ الحريه...

ها هو الزمانُ يرحلُ

وكِدْتُ أسبقُهُ

أنسلُّ من شمعِ أوتاري

قطرةً قطرةً

فلا يبقى دفءُ الزمان

ونرحلُ بقمصانٍ من جليد ،

بينما تنمو الشقائقُ

على ضِفافِ نهرٍ مسافر

وهناك كومةٌ من الحمقى

يتفرجون..

2016/10/30

* شاعر من سورية.

شآم

ليلُكِ يؤرقني
ضبابُكِ الحزين
يحملني وعدي
ويشُدّني إليك الطريق..
أنامُ على همس النوى
أحلُم باليمام يهدلُ
على الشُرُفات.. في أزقّةِ البرد
على النخيل،
وعلى جرح خاصرتي
يوم تهبُّ الريحُ أستفيق..
متى يا شامُ يمضي بنا الهوى
ونصحو على بياضٍ
رفيقةً ورفيق..

2016/2/8

❑❑

السنونو..

□ محمد الفهد

سكونٌ هادئٌ في القلبِ يرمي بعضَ أسئلةٍ
ويتركُ حرقتي عندَ الزوايا
قربَ دائرةِ الكتابِ وما تربَّع في خفايا
الروحِ من نغمٍ
فأهربُ نحوَ شرفتنا لأمسكَ بالهواءِ
يفيضُ من تعبٍ
ويدني صوتَها ريحَ الجنوبِ ؟؟

فأسمعُ فجأةً صوتاً يجرِّحُ دورةَ النسماتِ
آفاقَ الهواء بظلّنا
حتّى صرختُ بفرحةِ الأحلام فينا
إنهُ دربُ السنونو اليومَ زائرنا
وهذا الأفقُ يمرحُ بالأغاني
كي يعانقَ فرحةً تمشي إلينا
علّها تسري إلى روحِ القلوبِ

على أيِّ الدروبِ رسمتَ أسماءَ الزهورِ
بلفتةٍ، وبأيّ أفقٍ رحتَ تزهرُ
كـي تجمِّـلَ وقتنـا ، وبـأيّ صـوتٍ أيقظـتْ شفتاكَ
ساحتنا لتفتحَ دورةَ الأوقات والدنيا
وماذا صوّرت عيناكَ في تلكَ البقاعِ
وهل رأيتَ أحبتي؟؟؟
وبأيِّ شكلٍ قد رأيتَ وجوهَهم
وبأيِّ مسرى رحتَ تهربُ من عيونِ
القتلِ في دربِ الرصاصِ
وما تعالى من صراخٍ
فوقَ ذاكرة الدروبِ؟؟؟

أخافُ على عيونِ الحلمِ من ردِّ الجوابِ
وما تعالى في عيون الحلم من فزعٍ
فهل مازالَ أهلي يقتلونَ اليومَ أهلي
مثلما كانوا ليصعدَ روحُهم نحوَ الجنانِ
وما تشهَّى من صعودِ الخمرِ
في درب الدوالي؟؟؟

أخافُ اليومَ مما يجعل الأحلامَ
في حقلٍ من الألغام، نقتلُ ثمَّ نقتلُ
كي نصوِّرَ دربَنا نحوَ الخلودِ
وجنَّةِ اللّه الكبيرةِ
هلْ يصدِّقُ أنَّ دربَ اللّه مملوءٌ
بآنيةِ الدماء وحرقةِ الآه الكبيرةِ
أم تعالى صوتُ آلهةِ السياسة والوجود
ليعتلي الحاخامُ أسماءَ الشرائع عندنا
ونصيرَ مثلَ الوهمِ أسماءً لأرواح السرابِ

كأنَّ الماء والرؤيا تناست في زحام الموت
أصواتَ البصيرةِ
وارتدتْ أثوابهم
روحَ العماءِ فصارت الفتوى
ظلالَ الموتِ في هذا الحجابِ

أهذي الآنَ أصواتُ الحضارةِ منذ ميلاد
الخلود وشرعة القانون في ميلادها
عند الجدود وما تعالى صوتُها عند
الحجارة
أم تعالى صوتُ أحفادِ التتار
يجيءُ في ظلِّ الشرائع كي يقولَ
بصوته العالي لنا: عودوا إلى
مهدِ البداية، واكتبوا أسماءكم
فوقَ الصخور الحمرِ عند المنحنى
أو عندَ منعطف الكهوفِ
وباشروا في دورة البنيانِ
حتّى تتركوا ليهود خيبرَ أن يسيروا
في تعاليم الكتابِ ويرسموا دنيا الصلاةِ
زيارةَ العتباتِ أو روح الجوابِ

وماذا يفعلُ الغرباءُ في أرضي
وكيفَ تقنَّعوا برؤى الجهادِ
ودورةِ الصلواتِ أحكامِ الأمير
وسارقِ الحرمين في ليلِ الدماءِ
وما تعاظمَ من فتاوى القتلِ
في هذي الشعاب

أهذي اليوم آلهةٌ
أم التلمودُ ينسجُ دربَه فيها
لنصرخَ يا إله العرشِ أنقذنا
وهذا الطائرُ الميمونُ سرُّك
في دروبِ الوقتِ
فلترسلْ معانيك الجميلةَ في رياحٍ
مثلما كانتْ ليعرفَ دربُنا صوتَ الحقيقةِ
كيفَ صارتْ أرضُنا أرضَ الصراعِ
مسارحَ الرومانِ ما أبقته
ذاكرةُ الحرابِ

وماذا بعدُ يا طيري أنحنُ الآنَ في حلمٍ
أمِ الأحلام راحتْ مع طيور السابقين
وأرسلتْ أسرابَها كي نحتفي بالأسودِ القاني
ويبقى الدمعُ عالمنا إلى كتفِ الموانئِ
بانتظار الموتِ في جرحِ السحابِ

هو المنفى يضيِّقُ فسحةَ الأحلامِ والأسماء
ما تركتْ عيونٌ من فضاءٍ فوقَ ساريةِ
المسافة والفصولِ

هوَ المنفى، أعيدوا عمرَنا لنرى الزهورَ
ونصنعَ الخبزَ المعطّر في مدائننا
نقولُ بأنَّ دربَ اللّه في وجه المحبةِ
يرسمُ التحنانَ في أسمائنا
لنكونَ مثلَ الغيمِ، مثل العشبِ مرويّاً
على ليلِ الطلولِ

هوَ المنفى أعيدوا بعضَ أحلامي
لنمضي وقتنا نحوَ المجازِ، ودربُنا
سرُّ الخيال يخاصرُ الأشواقَ في دربِ الحقولِ

❑❑

الــشعــر..

مَقْصوصُ الجَناح

□ فاضل سفّان

لقد قُصَّتْ على عَجلٍ جناحي
" فكيف يطيرُ مَقصوصُ الجناح .. ؟ "
وَهَبْ أنّي ملكتُ الكونَ جَمْعاً
فهل من دونكمْ يحْلُو صباحي .. ؟
فلا عَذبُ النّسيم يمرُّ عَذْباً
ولا حلَّ السّلامُ على بِطاحي

***

أنامُ مُسَهّداً يجتاح لَيلي
مدى الأيَّام إعصارُ الرّياح
" ولو أني حُبيتُ الخلدَ فرداً "
لما أحسَسْتُ يوماً بانْشِراحِ
إلى ربِّ الوجود أبثُّ همِّي
لَعَلّ رِضاهُ يُضمِدُ لي جراحي

***

أضمُّ الحَرْفَ أحملُهُ وِشاحاً
يكدّرُ خاطِرَ الفرَحِ القَراحِ
وما تَرَفاً أدوِّنُ ما أعاني
ولا هَرَباً أصدُّ عن الصِّفاحِ
وطيفُ الفَجْرِ يَدْهَمُني عَجولاً
ولمْ أدْرِكْ بهِ دَرْبَ المَراحِ
ومن يستدبرِ الساعات مِثْلي
يَدعْ عَتبَ الرّماحِ إلى الرِّماحِ

***

يُعلّلنا الغزاةُ بكلِّ صُقْعٍ
ولم نقطفْ سِوى صَخَبِ النُّباحِ
وكيفَ يغادرُ المغنى غَويٌّ
إذا لم يَرتشِفْ ما في القداحِ

وأيام الأسى تأتي تباعاً

فذا يلِدُ البلاءَ وذاكَ ماحِ

ولا أَسَفٌ على الدّنيا إذا ما

تولّى ((الخلْدُ)) مَزْرعَةَ الأقاحي

***

إلى الرحمن أرفعُ ما أقاسي

من الأوصابِ في رَهَجِ الكفاحِ

ومن أفضى لغير اللّهِ أمراً

أضلّ العَزْمَ في ساحِ النّطاحِ

***

فَصُنْ يا خالق الأكوان (وِلْدي)

ففي البلوى أشدّ بهم سلاحي

وهم في قاحِلِ الأيام ذُخري

وهم رَيْحانتي أبداً وراحي

2015/12/21

❑❑

أيتها الانكسارات.. أيها الحلم

□ نوار سلوم

وحيــداً.. كمــا الــريح التائهــة في الأرض الخراب والبراري المهجورة..

أعـد مـا تبقـى مـن أنفاسـي.. ومـن رايـات هـزيمتي..

وما تبقى من مفردات الجسد..

وحيـــداً.. أرتشـــف كـــأس ذكريـــاتي واللاشيء..

كي أملأ فراغ هذا القلب بأي شيء..

أوقد نفسي قنديلاً..

كي تبصرني الريح فلا تسحقني..

لكنني أنطفئ.. إذ ليس في الروح حطب.. ولا جمر..

أرتدي صمت البيادر وكآبة شجرة هاجمها الخريف..

لا أريد من لغتي سوى مفردات الصمت..

لا أريد من القصيدة غير الافتراق..

ولكن عبثاً.. فالكلمات لا تهجر دمي..

أنـا بقيـة الحطـام في شـراع أسـلمته الـريح للعواصف.. ثم هربت..

وأنــا الصــقيع البــارد في غصــن لم يعــرف الربيع..

حملت روحي هدية من آلهة الدهور البعيدة..

حفظتها وعلبتها في جسدي.. وسورتها بضلوع مكسرة فوق سرير القلب..

فهربت روحي من خفقات القلب..

كتبت حلما على جدران المرافئ..

كتبت حلما على أجنحة الفراشات..

رسمت ألواني فوق كل النوافذ..

وحفرت لوحة كآبتي على حبال المطر..

زرعت أفقي في الأفق..

لكنني نسيت أجنحتي عند أول عاصفة..

نسيت الدروب إلى المرافئ..

ضيعت فراشاتي في أعاصير انكساري..

الريح كسرت نوافذي..

وأرهقني الحنين إلى ماض مازال يخفق في فضاء الذاكرة..

ما عدت معطفا صيفي الدفء..

ولا شجرة تحترف منح الظلال وقتل اللهيب..

لست خيمة تطعم العابرين لحما وقصيدة..

لست وردة تلهم الساهرين شعراً ومواعيد..

لست قيثارة تمنح أنوثتها لأي كف..

ولا غيمة تمد ظلالها لتدثر التائهين..

***

قصيدتي تؤلمني.. فأسفح نفسي فوق صفحاتي..

وتنزف أصابعي من أشواك سطوري..

يذبحني قلمي..

وما من دمعة في تقاطيع الوجه ترشدني إلى مقلتي..

وما من همسة في خاصرة الصمت تأخذني إلى شفتي..

العمر مقصلة.. والليل مذبحة..

ولا عنوان للقلب في مدن النهار والشموس..

وأنا توأم الليل.. ووليد خطاياه..

ولدت من غيمة خريفية بغير هوية..

والتاريخ لا يمنحني ذاكرته كي أستعيد الصور..

ولدت من موجة لفظها البحر فوق الشطآن..

ثم نسيها بين ذراعي ليل أحمق..

ولدت من حمامة ضيعت وطن القرميد..

لا كواكب في ليلي كي أتكئ على شعرها وأستريح قليلاً من ظلالي..

كل الدروب تبدأ رحلتها من جسدي

وكل الضياعات تحط رحالها في جسدي..

وفي زمان مضى.. كان لي قمر جميل..

سجنته داخل قلبي كي لا يهرب..

لكنني ضيعته في بحار الليل..

***

الآن أنزلت أشرعتي.. بيدين من جراح..

مثل بحار عتيق هزمته الأمواج وأصوات النوارس..

لكنني نسيت يدي مفتوحتين لحلم يشق الظلام..

فرحت أستمع دون موعد أو انتظار.. إلى صراخ حلم ينهض من أنقاضي وركامي..

ويرفض السقوط..

□□

بثلاث من موسيقا الطيف إلى قوافل الرماد

□ محمد حمدان

دروب

غايةُ السيف أن يشطر الجسد الغضَّ

نصفينِ

غايةُ روحي السلام على وردةٍ

سوف تبزغ من مهجتي

ذاتَ هطلٍ على طرقاتِ

مراكشَ

أو نينوى

أو دمشقْ

***

عبث

العناوين تبتدع النصَّ

والرُّكح يصبح شخص الممثلِ

والعابرون يهيمون في المرفأ المستحيلْ

كنت في آخر السّوط سيفاً

قتولاً

وفي أول السّوط كنت القتيلْ

نتبادل أدوارنا

(كنتُ أو كنتَ)

كلتاهما جسدٌ واحدٌ

قاتلٌ وقتيلٌ معاً

جسدٌ قُدَّ نصفينِ

لا فرقَ في مسرح العبث العربيّ المعاصرِ

بين الفصامِ

وبين الفصولْ

***

صرت عبداً لهُ

نفقٌ واحدٌ ضمّنا

وتمادى بنا الغيُّ

حتى استوى فوق عرش سلاسلنا

وسلالتنا

تاجُ ذاك الغريبْ

***

عذراء

مالتِ الوردةُ في إيوانها العاشقِ

تيهاً

آنَ شبَّت في صباح الله أوراقاً

وفَوْحا

صادرتها طلقةٌ من كفِّ

قنّاصٍ

فأذرتها على بوابة العتم

لتقضي عمرها دمعاً

ونَوْحا

***

سهمي وحيد الاتجاه

اِتّئدْ يا أخا القتلِ! يا صاحبي!

فأنا

لن أكون رسول العواصمِ

حتى أسوق المدى بالردى

لن أكون كما خطّط الليلُ

سيفاً على طرقات البلادِ

ولكنني

سوف أدفع بوصلتي في أعالي البحارِ

فثمّة حوتٌ

إذا ما هدمت على جثتي عرشَهُ

سوف يرتاح موتي، وموتك

حيث سيغدو ـ هنا وهناك ـ الأخيرْ

***

خليةُ النحل ما تزال تغطّ في نومها

يعطش الماء في بلدي

ويجوع الرغيفُ

ويعرى الكساءْ

وأنا المُزنُ

والقمحُ

والقطنُ

لكنني ما أزال على طبقٍ

من فتيتِ الهباءْ

***

سيِّدَ الوقت!

هل ضاع كنهُ الهيولى

على شاطئ الغمرِ؟

هل جفَّ نهر العنادلِ؟

هل مات آدم فينا؟

وهل غاب عن غدنا بوحُ ذاكَ

النداءْ؟

***

عملةٌ بوجوه شتّى

يا مناةْ!

كل آلهة الأرض يجتمعون على جثتي

وهي تنزف قيحاً ودوداً

أمام الجناةْ

ولقد نزفتْ عمرها في صحارى الخماسينِ

غمّاً وقهراً

على ما تناثر من أمنياتْ

وعلى....

وعدِ تفاحةٍ لوَّحت خدَّها الشمسُ

لكنها وُئدتْ في قِفار البداةْ

يا مناةْ!

***

قبض الريح

سألتني عناقيدُ دالية

خبّأتها من الحدثان رموشُ صفدْ

- يا حياتي صفدْ! -

أيُّ نفعٍ لكم في بناااادقكم

... وسوااااطيركم؟

حين تذهب من يدكمْ

أو على يدكمْ

ريحُ هذا البلدْ

يا حياتي صفدْ!

يا حياتي صفدْ!

***

فلسطين

ضاعت البوصلهْ

فغدا الله

في

بلدي

مقصلهْ

***

الحراثة في مستنقع الليل

مهنةُ الظلم أن يقتل الأبرياءَ

وأن يستبين نسلهم أجمعينْ

مهنة الحقد أن يقتل الغرماءَ

وفي الدرب ليس مهمّاً إذا قتلَ

الحرْثَ

والضَّرعَ

والأقربينْ

***

يا بلادي!

كلانا هوى نجم أحلامهِ

بين ظلم السنانِ

... وغدر السنينْ

***

إشاعة

عشقتها فاتنةً

وعشتها مأساةْ

رسمتها ملحمةً

فأصبحت ملهاةْ

إن كانت الثورة ما نحياهُ

يا سيدتي!

فقد كفرتُ

ـ أولاً وثانياً وعاشراً ـ

كفرت بالثوراتْ

***

عروس الدم

لا تندبي،

ما عاد ينفعك النُّواحُ

أو العويلُ

أو الصراخْ

لا (آخَ) تؤذي شهوتي للفتكِ

بالأجسادِ

لا أشباهَ (آخْ)

***

نامت على الإسفلت عارية الدماءِ

وذاك بعد (البعدِ)

فالإسفلتُ تخت العرسِ

في هذا المناخْ

***

مفارقة

بأسنا من حديد هنا

وهناكَ

على باب يافا السؤالْ

***

تقرير إلى "غريكو" العربي

والثريا وبدرِ الدُّجى:

هامتي خفضتها السنينُ التي

بلغت ألف عسفٍ

وصهريج دمعٍ

وبحراً من الأحمرِ

الـ يستحمُّ به القهرُ

والضَّنْكُ

والأسودانْ

***

بيدَ أني سأبقى وفيّاً لاسمي

وحنطةِ لوني

وقيثارة الأمل العذبِ

تلك التي ماتزال تسافرُ في الأفقِ

حتى يجيءَ الزمانْ

***

سكة العشق

قلتُ للقلب: يا قلبُ!

كيف جمعت الهشيم إلى الماء والنارِ؟

قالَ:

وهل ضاق بحر بأبنائهِ؟

جاء في سرعة العاشقينَ:

حلالٌ لكم أن تحبُّوا

حرام عليكم من الحقدِ

...ألوانهُ كلُّها

اِتّئدْ، لا تكن قاتلاً

إن قنطرة العشق - يا صاحبي! - تتهاوى

إذا لطختها الدماءْ

***

جنوب القلب، سورة اليقين

قطعوا كلَّ أغصانها

أورقتْ

قطعوا ساقها: أورقتْ

نبشوا جذرها، أحرقوهُ

وناموا على دفء نيرانهِ

تحت قبّةِ ذاك الدخانْ

***

حين أيقظهم موسم الظلِّ ثانيةً

كان قطر الندى يترقرق في جبل الوعدِ

حرشاً من السنديانْ

❑❑

ومضات ..

□ هيلانة عطا الله

حبيبي

ـ 1 ـ

طفحَ الخمرُ بوردِ الخدود

لماذا حطمْتَ الدنانَ؟

ـ 2 ـ

تفاصيلُ العشقِ أينعَتْ

وسقفُكَ يسكنُهُ الخفاشُ

ـ 3 ـ

بجوارِ القلبِ بستانٌ

لماذا قتلْتَ النبعَ؟

ـ 4 ـ

قلبي شجرةُ زيتونٍ

لماذا أشهرْتَ الفأسَ؟

ـ 5 ـ

كل مراكبي تأخذني إليك

لكنَّ روما بحرُها هائج

مكتوبٌ ألاّ أهواك

ـ 1 ـ

ينقصُكَ صهيلُ العطر

لتملأ عوالمَ روحي

ـ 2 ـ

قلبُكَ بحرٌ

يمارس طقوس الملحِ

في عينيَّ

ـ 3 ـ

في محرابي

لا مكان للجسد

ـ 4 ـ

حَجَرٌ هواكَ

وقلبي أعلنَ العصيان

ـ 5 ـ

ارحل...

ما عدْتُ أرى

نسخَتكَ الأصلية

ـ 6 ـ

قلبُكَ بحرٌ

وأنا أخشى الغدر

ـ 7 ـ

غيمي مطرٌ نديٌّ

وقلبُكَ يوغلُ في الصحراء

ـ 8 ـ

قلبُكَ البحرُ

وأنا الطريدةُ

بين لدغاتِ الغياب

ـ 9 ـ

لا توغلْ في قصيدتي

لئلاّ تتخضبَ بدمها

ـ 10 ـ

يا أيها المفتونُ بالبحر

قلبي ليس بأزرق

ـ 11 ـ

رغبتُكَ البيضاءُ

ثلجٌ على ناري

وأخيراً أنتَ في خُسْر

ـ 12 ـ

إلامَ سيبقى قلبي

مُمْتَحناً على أهدابكَ؟

ـ 13 ـ

يوماً ما سأزرعُكَ قصيدةَ شوقٍ

في قلبي الأحمق

❑❑

القصة

القصة..

شمعة جديدة..

❑ عدنان رمضان*

انتهت مراسم التشييع. الكل محزونون. الأهل مفجوعون. فالراحل الشهيد حبيب الجميع. مآثره والأسف عليه يتردد على الألسن. يتحدثون عنه بتهيب شديد. يترحَّمون عليه. يتذاكرون مقولاته عند بدء الأحداث في سوريا، والذهاب إلى منطقة داريا للتصوير، فهو كان يعمل مصِّوراً برفقة زميله المراسل الميداني. سلاحه كاميرته التي تآلف معها كرفيقة عزيزة عليه، يصوِّر ويسجِّل بها الأحداث الجليلة، لتطلقها الشاشات مناظر، تعبُّر عن شراسة الأحداث، وعما يحاك فيها للبلد من كيد، أوغلت فيه شياطين العالم، كما تُبرز مقاتلي الجيش السوري في أنصع دور بطولي، يقوم به صوناً لكرامة شعبه وحفظاً لتراب وطنه. أحد أترابه في الحي كان في لحظة وجد يردد ما سمع منه: بأنه سيدافع بتلك الآلة العزيزة، وسيحمل بندقية في الكتف الثانية، فالأرض مقدسة والوطن حبيب، وكلاهما من رميم أجساد أجدادنا وآبائنا وعادياتهم على مرِّ الدهور، وسيبقى أرضاً ومساكب لشقائق النعمان من رفاتنا ورفات أبنائنا، ولذلك يجب أن يسمع العالم ويرى هذه الجرائم والأضاليل. هذا الشهيد كان اسمه آدم أما خطيبته فاسمها حياة واسم أمه دنيا. كان يردد في لحظات من صفاء ومرح: يجب النضال من أجل وطن غالٍ، ودنيا سعيدة، وحياة جميلة، وبنت أتمنى أن أسميها شروق.

حياة سمعت عن قنصه من التلفزيون فور الحدوث، أثناء تصويره لملاحم الجيش مع الأوغاد، حيث أصيب رأسه وتحطمت الكاميرا المحمولة، تلك التي كان يحدثها عنها باستمرار بحماسة لا توصف، والني خزَّن عليها كثيراً من الصور المعروضة للمجابهات والمعارك، وأحياناً للجنود في أوقات الاستراحة والطعام والمرح القليل. أما رفيقه المراسل فقد نجا بأعجوبة. بعد سماع النبأ، وقدومه وتشييعه. حضنت حياة ودنيا بعضيهما في وصلة طويلة من النشيج والبكاء والدموع المالحة..وهما تعددان مآثره ولقاءه الأخير؛ ثم تطلقان زغاريد متقطعة؛ كانت تكملها نساء الحي مترافقة مع أصوات الرصاص التي أرعبت الكثيرين. ذلك اللقاء الذي لن تنساه حياة أبداً. كان ذلك منذ أسبوعين عندما جاء في إجازته الأخيرة. لم يغتسل. سلَّم على والدته بسرعة، ثم ذهب إليها بغبار المعارك، ورائحة عرق نفاذَّة، ولحية طويلة. اعتذر لها بأنه لم يستطع الصبر على

---

* قاص من سورية.

فراقها، وقد جاءها كما هو. عندما ضمَّها إلى صدره قالت له: إن رائحة عرقه الحامضة، هي أريج رجولة لها عبق خاص، يجعلها تشعر بالفخر والزهو. يومها سهر عندها إلى ساعة متأخرة من ليلهما القصير؛ يتناجيان حول مستقبلهما الآتي. عندما عاد للمنزل بعيد منتصف الليل، كانت أمه وحيدةً تغالب النعاس وهي تواقة لعودته. فحمامه الساخن بانتظاره. لقد تعود الجميع على إجازاته التي لا تلبي رغبات أهله ولا خطيبته ولا أصدقائه. حيث أنه في الصباح يستيقظ، وعند الظهيرة يكون قد عاد إلى احتضان كاميرته الأثيرة، بانتظار توجيهات الإدارة لمهمة جديدة.

الأيام تمضي مسرعة. الذكريات تملأ كيان حياة، وعندما تهبُّ؛ ينقلب حالها، تسافر في حلم بعيد، أحياناً يكون كنسيم الصبا العابر، إذ تتمنى حينها أن لا تستيقظ منه، وأن لا تفوتها أدق التفاصيل، صحيح أن عملها غير مرهق، والمساءات أصبحت متشابهة. النوم يجافيها أحياناً، فتميل للعزلة. تمسي وحيدة بعيدة جسداً وفكراً. تحاول العودة إلى سكة الواقع، بلا فلاح. أرادت. تمنَّت السيطرة على أحلامها، لكنها لم تقدر. الخريف الآن يكاد يذوي. الشتاء على الأبواب. تقنين الكهرباء زاد. البرد بدأت تباشيره الواخزة. أوراق الشجر الصفراء أصبحت الرياح تذروها. تحاول أن تنام لكن النوم مقاوم باسل. تركن قرب النافذة التي تطل من وراء حوش المنزل الأرضي على الشارع، ترى رؤوسَ أشجارٍ تتمايل، وعواصفَ ترابيةً على شكل زوابعَ صغيرةٍ تضرب في كل الاتجاهات. الشارع خالٍ. صنعت لنفسها إبريقاً من الشاي. صبَّت المغليَّ في كوبٍ ذي فوهةٍ واسعةٍ على ضوءِ مصباحٍ كهربائي. أشعلتْ شمعةً ذاتَ خيطٍ طويلٍ نسبياً، والتي انتصبتْ كعروس يكسوها البياض، وتاج من نار يجللِّها النور، كأنها تذكِّرها بليلة زفاف منتظرة، باتت من الأحلام. حاولت إدارة مذياع صغير يؤنسها في أيام وحدتها؛ لاسيما عند عدم إمكانية تشغيل التلفزيون، غير أنه أصدر ضجيجاً مزعجاً نظراً لنفاد بطاريته، فأطفاته. عادت لتجلس قرب النافذة تراقب حبات المطر المتناثرة والتي تجمعت في جداولَ صغيرةٍ مسطوحةٍ على زجاج النافذة لتعيد تكوين نفسها بأشكال ذات إيحاءات شتى. الطرقات والبيوت كلها خرساء وكئيبة. لم يكن هناك من دومري، يمشي في الشارع ليشعرها أن الحياة مستمرة فيه. على الأقل أنها ليست وحيدة. رأسها لا يزال مسكوناً بصورته وصوره التي أراها إياها على هاتفه المحمول. أسماعها لا تزال تحتفظ برنة الشوق في صوته. أنفها لا يزال يستعيد رائحتَه ذاتَ المزيجِ العجيب من العرق وإفرازات جسمه المثيرة. عيناها كانتا تجوسان في ذلك الليل تبحث عن حبيب رحلَ باكراً إلى الأبد؛ علَّها ترى ملامح خيال له قبل أن يحلولك الظلام.

عندما التفتت إلى الوراء، كانت الشمعة تتوهج، وكوب الشاي يطلق بخاراً متصاعداً، على شكل غمامتين تتراقصان صاعدتين نحو الأعلى، وأحياناً يزنران القسم العلوي للهب الشمعة، وبجوارهما استقر إبريق صغير يصدر هو الآخر من حول غطائه زوبعة بخارية دائرية؛ تخاصرها زوبعة متمردة تنطلق من الزلعوم، تصعدان رشيقتين بحركة حلزونية نحو سقف الغرفة. عندما حانت منها التفاتة نحو الحيطان كانت الظلال تنتشر متشابكة متمايلة، وظلُّها الأكثُر كبراً بينها. من بين الظلال البادية كلوحة المونيتور في كاميرا آدم، ظهر ظلُّه وأظلةُ رفاقه وأحبائهما يتراقصون. يؤدون طقوساً تعبدية تمجد الحياة و تسعى للخلود. سحرَها المنظر وهي ترى نفسها تتقاذفها الأيدي بمحبة وحنان لترميها في أحضان آدم... آنئذ ظهر الشكل المرقش لبزَّته

العسكرية. عادت الرائحة الأثيرة لتسكرها من جديد. حانت منها التفاتة إلى السقف لم تجد سقفاً. كانت السماء مرصعة بقليل من الأنجم المتناثرة، بينهما نجمتان تومضان وقربهما كانت نجمة برتقالية ترنو كأنها عين كاميرا آدم التي عادت للحياة. لا تدري كيف أحسَّت أن دفئاً لذيذاً يحتضنها من الأبخرة المتسلقة ومن حضن آدم. رقصا في قلب اللهب. ضمَّها إلى صدره. تناثرا كذرات رمال. تحولا إلى طيفين يرقصان رقصة الوداع. انتابها إحساس جميل. لتهنأ برقصتها. ساقاها زادت رشاقتهما. ذراعاها ترفرفان. الظلال على الجدران تكاثفت. تجوب الغرفة اقتراباً وابتعاداً. سألت نفسها هل أنا تلك التي ترقص...؟من أين تعلمّت ذلك...؟ من هؤلاء الذين يملأون الأجواء إيماءً وانحناءً. شعرت بهمة طيور الكناري وهي تغني وتتنقل من غصن إلى غصن. ياإلهي .قالت لنفسها: كأني انفصلت عن ذاتي إلى عالم آخر. القلب يخفق كما الأمواج المضطربة. تكتكة كاميرا آدم تُسمَع كل هنيهة...تصوِّر كلَّ شيء. صوته يصدح في فضاء الغرفة: أحبُّك ياحياة .. أحبُّ دنياي لأجلك. ومعكما أحبُّ الوطن كثيراً. وأحب الأطفال أكثر. تمنَّت لو أن الأمور تسارعت وشاء القدر، فمنحهما طفلاً يذكِّرها به.

فجأة. طُرِقَ باب الغرفة، وإذ بوالدتها تفتحه وبيدها بيل صغير. تفرك عينيها متسائلة: لماذا تجلسين في الظلام...هل يقلقك شيئ؟ عندها استفاقت على نفسها. انتفضت. أجابت: لا أنا بخير. ثم التفتت حولها. أدركت أن العتمة حلَّت والشمعة قد ذوت وأنطفأت، وأنها انتقلت من جوار النافذة إلى قرب الطاولة، وأنها لم تشرب الشاي. البخار تلاشى. سقف الغرفة موجود. النجوم اختفت. المحتفلون وكل الراقصين قد تبخروا. لا أثر لأحد. غاب الجميع. اختفى كل شيء، سوى الإبريق والكوب المليئين بالشاي البارد. الشمعة هي الوحيدة الغارقة بدموعها المتجمدة حولها، بعد أن تضاءلت رويداً رويداً، كأنها بكت بغزارةٍ لفترة طويلة، ترثي لحالها و لمن حولها، إذ لم يبق من الحال سوى بقايا صور وذكريات وظلال تتمادى و تتمايل على جدران القلب المتعب؛ الذي يجب أن يستمر في الخفقان لتستمر الحياة الجميلة. تُرى: هل ستُسْتَعَاد تلك الليلة الخالدة.. ؟ سألت نفسها. أدركت أنها لن تدري. عندها نهضت لتشعل شمعة جديدة.

❑❑

القصة..

شروق.. ووكالات الأنباء

❑ د. يوسف جاد الحق*

تقلّب في فراشه مراتٍ بلا عدد كما لو كان يستلقي فوق كومة من الشوك. حدّق في السقف، من جديد، خيل إليه أنه يهبط نحوه شيئاً فشيئاً لكي يطبق عليه.. تذكر أحداث اليوم الفائت، والأيام السالفة المبعثرة في رحاب ذاكرته تبعثر النجوم على صفحة السماء البعيدة حين ردد في حيرة وحزن:

... لكأن الذي يجري لنا قد بات واحداً من عناصر الطبيعة ومقومات الحياة التي لا غنى عنها، كالماء، كالهواء، كنشرات الأخبار، ومسلسلات المساء التي قلما تأتي بما يبهج ويفرح.!

وستمضي الحياة بنا هكذا زمناً لا ندري آماده، لكأننا نمتطي مركب آلام يمخر بنا عباب الفضاء، مع دورة الفلك، ومسارات النجوم. لقد تضاءل عالمنا هذا إلى حد الاختناق، وصغرت رقعته إلى أن انحصرت في مخيم لا يرى أو يُرى إلا من خلال منافذ شديدة الضيق، شحيحة الضوء والهواء.

حتى تلك الأصوات التي كانت تتناهى إلينا من بعيد، خفتت، هي الأخرى، وأمست كفحيح الأفاعي، في بحر صمت صاخب، لا تؤنس وحشتنا فيه سوى أصوات الرصاص الحائم في الطرقات، وعند عتبات أبواب دورنا ونوافذنا.

بوارق الأمل تومض حيناً، على الرغم من كل شيء، بيد أنها تخبو في أكثر الأحيان وليس أمامنا، في النهاية، سوى ما نحن فيه، دونما بادرة في الأفق تقول لنا غير ذلك. متى ينتهي..؟ وكيف..؟

وأنت يا شروق.. آه.. لقد ذهبت يا شروق..

***

---

* قاص من فلسطين مقيم في سورية.

كان قبرها صغيراً وديعاً بين عشرات القبور الجديدة، لكبار وصغار، جاؤوا هنا قبل الأوان، أُخرجوا من الحياة برغم عشقهم لها، سرقت أعمارهم، ولم يتح لأي منهم أن يحقق أحلامه.

آه يا شروق، كانت أيامك قصيرة يا ابنتي كحلم خاطف في ليلة صيف. كنت تضحكين فتشرق الشمس، ويورق الشجر، وتتفتح الأزهار ، وتغدو السماء أكثر زرقة وصفاء.

يوم انتابتك الحمى في ذلك المساء الماطر، طرقنا أبواب الجيران، حسبنا يومئذ أنها نهاية العالم. اقترحت أم وليد:

- اسقوها بابونج يا جماعة..

هتفت أم خالد:

- بل ميرميه من جبال القدس أو الخليل أو نابلس، ثم اكمروها بلحاف حتى يطلع الصباح. ويزول الشرّ عنها بإذن الله..!

يوشك أن يسمع بأذنيه صوت قلبه الممزق حزناً وقهراً:

.. في كلِّ ثانيةٍ من عمرك.. من سنواتك التسع كانت لنا قصة.. ثم تذهبين هكذا.. رغماً عنك.. وعنا.. من أي ركن من أرجاء الأرض جاء ذاك كي يسلبك الحياة بعد أن يسلبنا الطمأنينة والأمل.. ترى أي مشاعر انتابته لحظة تمزق صدرك برصاصه، وتفجر شلال دمك أمام عينيه؟ ما من أحد، في هذا العالم، استطاع أن يصنع لك شيئاً. لقد خلّوا بينك، يا صغيرتي، وبين الذئب. وكنت أنت، بكلِّ ما أنتِ، مادة.. مجرَّد مادةٍ لخبرٍ جاف تنقله الإذاعات، ووكالات الأنباء باستهانة مفزعة:

"طفلة في التاسعة.. في مخيم الشاطئ توفيت، إثر طلقة أصيبت بها نهار أمس أثناء التظاهرات..!" ما شاء الله هذا كل ما في الأمر يا ابنتي، ثم كأنك لم تكوني شيئاً مذكوراً على الإطلاق. فلا الشمس توقفت عن الدوران. ولا رحيلك كان نهاية العالم كما توهمنا. وسيواصل كل كائن مسيرته المعتادة على ظهر هذا الكوكب، وكأن شيئاً لم يحدث قط لك.. ولنا..!

اخضلّت عيناه بالدموع. ارتعش جسده. أخذ ينشج بالتياع، تجتاحه مشاعر القهر والضياع، والإحساس بالفراغ والخواء المهانة .

ساعة تدق عن بعد، والليل في هزيعه الأخير. كتل الظلام تبدو من خلال النافذة كجبال سامقة تجثم فوق صدره. جمر ينزرع في محجري عينيه. حتى الهواء يضيق به صدره المحترق .

.. لأوقظنك يا امرأة..

.. أحلام.. يا أم خالد..

نائمة.. تحلم بابنتها ربما.. تحلم هي بها نائمة.. وأحلم بها يقظاً.. ولم لا أصنع قهوتي بنفسي. متى استعبدتم (النساء) وقد خلقهن الله أحراراً..! دعها يا رجل.. أعانها الله على ما هي فيه.. لكم

تبدلت في هذين اليومين. شحب لونها، خبا بريق عينيها. حتى الكلام أمسكت عنه لكأنها نذرت للرحمان صوماً..!

نهض في إعياء، دلف إلى الغرفة الصغيرة التي اتخذوها مطبخاً لهم، الهواء يرج النوافذ، فيما شرع المطر يقرع زجاج النافذة في تناغم مثير..

لم يفاجئه دخول أحلام في تلك الساعة. فكأنما كان ينتظرها. سرّه أن يراها إلى جانبه في هذه الساعة الموحشة.

جلست قبالته على البساط المخطط القديم، الذي يرتاح لمرآه لطول عشرته له، لكأنما توطدت بينهما عرى الصداقة.. آه لطالما جلست عليه شروق أيضاً.

صبّ لها فنجاناً. ثم تناول رشفة من فنجانه. لكنه ما عتم أن أحس بشيء من المهانة إزاءها.. فها هو ذا يجلس إليها في هدوء، يحتسي القهوة، وكأن شيئاً لم يحدث، كأن ابنتهما لم تدفن لتوها. وإذا كانت هي لا تملك أن تصنع شيئاً، فما الذي صنعه هو (الرجل) حتى الآن سوى البكاء مثلها تماماً، وأين هو مما علمه الأب عن البلاد وأعدائها والعهد بألا ننساها..!

آلمته هذه الخاطرة. ولكنه تساءل: ماذا في وسعه أن يفعل. أيحارب بالحجارة، جيشاً مدججاً بالسلاح، كي يصرعه أحد أفراده في لحظة خاطفة، ويمضي هو الآخر، ثم يبقى الأولاد بلا أب، وتترمل أحلام؟ وما أكثر النماذج من حوله. يمكنه أن يعد الكثير منهم، عفو الخاطر وعن ظهر قلب..!

خيّل إليه أنها تقرأ أفكاره، أحس بالاستخذاء أكثر فأكثر لسوف تصمه –بينها وبين نفسها- بالخور والجبن، إذ هو لا يجيد شيئاً سوى اختلاق المعاذير، وانتحال الأعذار لكيلا يصنع شيئاً، آخر الأمر إيثاراً للسلامة.

.. لا.. لن أرضى بالاستكانة.. والمسألة ليست ابنتي وحدها.. أوَلم تكن لي قضية حتى قبل أن تولد شروق؟ بل إن شروق سدّدت ديناً كان علينا نحن الكبار حقّ الوفاء به.

أحسّ أنه أطال الصمت فبادرها بسؤال لا يروم من ورائه سوى إزاحة ثقل ذلك السكون الجاثم فوقهما..

- ما الذي أيقظك في هذه الساعة يا أحلام؟

وعلى الرغم من معرفتها بأسباب أرقه، إلا أنها سألته بدورها:

- ولم أنت صاحٍ حتى الآن يا عامر؟

أجابها وهو يشيح بوجهه عنها نحو النافذة..

- لا شيء.. فقط أحببت أن أتناول فنجاناً من القهوة..

- وكلّها للّه يا ابن الناس. هذا نصيبنا. إنه قدرها.

ونحن لسنا في هذا وحدنا.

أجابها محتداً. مستاءً من نفسه أكثر من أي أحد آخر

- قدرها؟ من قال ذلك؟ إذاً لا لوم على القاتل الذي يصنع ذلك القدر، ولا موجب لحسابه، إذن في الأرض ولا في السماء..!

نظرت إليه ملياً قبل أن تقول:

- ألا ننتقل من هذا البيت يا عامر؟

رمقها مندهشاً، فيما تابعت هي كلامها:

- لا أستطيع البقاء هنا بعد رحيل شروق.

اقترب منها. ربّت على كتفها مواسياً..

- أعرف يا أحلام.. أعرف جيداً كيف تشعرين. أنا مثلك أراها في كل ركن من أركان البيت. أسمع صوتها يتردد في أذني في كل لحظة. صوتها يطغى حتى على دويّ القنابل والرصاص. قتلوها يا أحلام.. هل تصدقين أنها رحلت يا أحلام؟ ذهبت عنا هكذا في طرفة عين، كأنها لم تأت إلى هذا الوجود أصلاً..؟ احتدم الغيظ في أعماقه أكثر فأكثر.

خطرت له فكرة الانتقام. ممن؟ وكيف؟ ليس هذا مهماً، المهم ألا يذهب دم شروق هدراً..

ران الصمت عليهما بعض الوقت، فيما كانت الريح تواصل صفيرها، والمطر ما فتئ يرشق النافذة غاضباً..

أحسّ أن عليه أن يقول شيئاً:

- اسمعي يا أحلام. أنت ترين ما يجري. القيامة قايمة، الناس تقاتل وتموت، حتى أصبح الموت خبزنا اليومي. والانتفاضة تتحول إلى ثورة عارمة.. الحجارة إلى سكاكين.. والسيارات تدوس أجساد المجرمين وربما غداً يتحول إلى سلاح حقيقي. ونحن أنا وأنت، إزاء هذا كلّه لا نعرف ما يمكننا أن نفكر فيه سوى البحث عن بيت آخر؟ ماذا سيقول الناس عنا؟ آثرنا الفرار للنجاة بأنفسنا؟

- لن يفكروا هكذا، لأن الأمكنة كلّها معرضة للمخاطر ذاتها.

- ونحن أيضاً لسنا وحدنا الذين نتألم لقد بلغ عدد الشهداء في حيّنا وحده تسعة، بعد استشهاد ابن اليافاوي (محسن الأمين) وهو يطعن بالسكين مستوطناً.

قالت بحسرة:

- يا خسارة شبابه هو الآخر.

- أتعلمين أن لديهم فرقاً للقنص تترصد الشبان تحديداً..؟

- لماذا؟

- لكأنهم يعالجون القضية المسماة بالديموغرافية بهذه الطريقة. كل شاب يقتلونه منا يقتلون معه العشرات من نسله على مدى السنين القادمة لو بقي حياً.

- ألهذا الحد يبلغ بهم التدبير للإجرام؟

- هوُ هوُ يا أحلام..!

- والعالم.. يظل صامتاً يتفرج لا أكثر..؟

- الله يصلحك يا أحلام. كل حي في هذا العالم لسان حاله يقول "يا رب أسألك نفسي".

بغتة عاوده ذلك الشعور الممض. فكأنه أحسّ بها تريد أن تقول له: " وأنت الذي قتلت ابنته ماذا صنعت؟"

لكأن هنالك ما يطعن رجولته، أو ينتقص منها. انتفض بغتة. هبّ واقفاً. أمسك بالسكين التقطها من على رف المطبخ.. همس كأنما يحدث نفسه، فيما هو يضغط على المقبض، ويرفع يده عالياً ثم يهوي بها نحو الجدار:

- لا أكون رجلاً إن لم أغمد هذا النصل في صدر أحدهم غداً..! لن أقذفهم بحجر، هذه المرة. أما وكالات الأنباء فلسوف أرغمها على أن تعلن بأن فلسطينياً قتل جنداً إسرائيليين في أحد شوارع الخليل.. وأكون أنا ذلك الفلسطيني، مادة لخير فاعل هذه المرة.

التفتت إليه أحلام، في دهشة فقد كان صوته – دون أن يدري- مرتفعاً إلى الحدّ الذي أمكنها سماعه. لقد راعها ما تفوّه به. فضلاً عما طرأ على سحنته من تغيّر.

أتقول له لا تفعل؟ بلى إنها تتمنى، في قرارة نفسها لو يفعل . لكنه سوف يمسي غداً، إما تحت التراب، وإما وراء القضبان. ثكلٌ، وترملٌ، ويتم للأولاد في غضون أيام قليلة.. ما هذا البلاء يا رب العباد..؟

اقتربت منه. أسمعته ما دار بخلدها. ربّت على كتفها ضمَّها إليه في حنان. أدرك أنه ما كان ينبغي له أن يشعرها بما اعتزم الإقدام عليه لكيلا يجعل ذلك موضوعاً للمناقشة. قال لها، محاولاً طمأنتها:

- دعي الأمر الآن. إنها مجرد خاطرة عارضة..

قالت في وله:

- لا أريد أن أفقدك أنت أيضاً يا عامر..!

- هوني عليك يا حبيبتي أو لم تقولي أنت منذ لحظات، إن هذا هو قدرنا..؟

***

في الغداة، وكما كان يحدث في الأيام الماضية، غصَّت الطرقات بجنود الاحتلال، وكأنهم في ميدان حرب. فيما تحدَّى السكان، كالعادة، أمر حظر التجول، فانتشروا في مداخل المباني، وعند أبواب الدور. ثم اندفعوا في مواجهة الجنود، يقذفونهم بالحجارة، وفي أماكن كثيرة رفعوا أعلاماً أخذت ترفرف فوق الرؤوس، مما زادهم حماساً. سرت في أعماقهم أحاسيس الفداء وتندت أعينهم بدموع التوق والحنين إلى أرض الوطن.

اندفعوا بصدورهم، يتصدون للبنادق والمجنزرات كأنما لم يقتل العديد منهم، في كل يوم مضى، فيما كانوا يفعلون الشيء ذاته.

لم يقل عامر لأحد ماذا ينوي أن يفعل. رأى أنها معركته هو بالذات على كل صعيد: الشخصي والوطني والقومي والإنساني.. كلّ أولئك معاً كما أنها ليست معرض مباهاة.

ليفاخروا بي –إن شاؤوا– بعد أن أقوم بواجبي وأمضى شهيداً من أجلها.

تربّص لدى مدخل بناء، عند ناصية الشارع، منتظراً اقتراب إحدى دورياتهم التي تخصص أفرادها بمطاردة الفتيان الشبان والنساء.

فكر: هل أنقضُّ على أحدهم، إذ يمرون بجواري، لأغمد النصل في ظهره؟ لا.. لكن هذا لن يشفي غليلي تماماً. كما إني لن أعطيهم فرصة للزعم- كدأبهم – بأن العربي يطعن في الظهر. بل ستقاتل كفارس مواجهة يا عامر..

***

لم يلبث طويلاً في مكمنه، حتى اقتربت مجموعة من خمسة منهم. أشرعوا بنادقهم نحو الجمهور. ثم بغتةً انطلقوا يركضون وراء عدد من الغلمان والشبان والفتيات، الذين قذفوهم بوابل من الحجارة، والمقاليع، والزجاجات الفارغة.

وقعت عيناه على أضخمهم جسداً. ومضت أمام عينيه صورة شروق. خيل إليه (إنّ هذا هو قاتلها). اقتربت خطاهم المتسارعة. ها هم على قيد أمتار منه. خرج إليهم فجأة معترضاً طريقهم. انقض على ذي الجسد الضخم، وكان الأقرب إليه. توقف هذا فجأة، وقد شلّه الفزع، حتى إنه لم يستطع أن يضغط على الزناد.

أغمد عامر النصل في صدره. ضغط بكل قواه، كأنه يغمده في قلب الجيش الإسرائيلي كله إلى أن سقطا معاً إثر عصفة رشاش هادرة.

كان عامر فوق جثة الإسرائيلي وعامر يلفظ أنفاسه الأخيرة حين تراءت له شروق، عند الأفق، مقبلة نحوه، فاتحة ذراعيها الصغيرتين تستقبله...

ترتمي في حضنه، وعلى شفتيها إشراقة ابتسامة فرح ورضا.

❑❑

القصة..

الخفافيش ..

❑ سامي محمود طه

يخيم الليل على قريتنا كحضور أب تعب يتمترس وراء ستارة عبوسة ليلقي بأطفاله في أحضان أسرتهم، فيحيل شوارع القرية قفرا.. لا ضجيج في شوارع القرية، حتى أصوات الحيوانات تختبئ، وكأنما تعلن انقيادها إلى عصمة زمجرة الأب العابس، وكأنما أصوات الرياح المنتمية إلى فصول الاعتدال توعكت، فاستحالت نسمات عليلة.. موحش هذا الليل، هدأته لا تشي بقصيدة ستولد من رحم قلم عاشق.

هدأته قلق وخوف، موحش هذا الليل، وأنا الذي تعودت التسكع في شوارع قريتنا أوعز إلى رجلي لتتهيأ، ويطول انتظار التلبية. يقرر أبي: لن تغادر البيت، لا أريد أن أفقدك، شيء في داخلي يصفق ابتهاجاً لقرار أبي، إلا أن مارد المشاكسة الذي يقود كثيراً من خطواتي يصرخ: لماذا علينا أن نتيح للخوف اغتصاب شوارع قريتنا من دون أن نبدي ممانعة ولو بأضعف الإيمان؟ قال أبي: أصوات الرصاص عند حدود القرية تجيب على أسئلتك خوفنا مبرر يا بني، لا نعلم تحديداً ما الذي يجري لكن اتقاد الجراح أنبت كراهية في أرحام النساء، وليس أكثر مدعاة للخوف من مولود سيكبر اسمه الكراهية دع قادم الأيام ترسم طرقات سيرنا. لقد بدأ كثر من أهل القرية يفكرون بالانتقال إلى أماكن أخرى يبدو أن مطر الخراب تحوم غيومه على تخوم قريتنا.

وبقرار يعلن انتصار المشاكس في داخلي قلت: لن أبرح هذه القرية، وسأمضي في مشواري اليومي..

ومع رقاد أبي كانت خطواتي الأولى عند حدود عتبة بيتنا تنذر بلحظات فارقة...

سرت إلى شوارع القرية حيث لا طير يطير ولا وحش يسير كما يردد جدي، لعلعة الرصاص تعلو، أين سأمضي؟

أي جنون هذا الذي أقدم عليه؟ لكن قراري لا رجعة عنه...

سأتابع، على أصوات خطواتي توقد شمعة أمل في سواد الشوارع، سأسير إلى شارع ميس الريم الذي يفضي إلى الساحة العامة، الشارع الذي تعود أن يشرع أبوابه عصر كل يوم ليستقبل شباب وشابات القرية فيملؤونه صخباً وحباً وفرحاً...

على الرغم من أصوات الرصاص إلا أن صوت خطوي يخترق الترقب المخيف، أتلفت يمنة ويسره، ثمة ستائر تنزاح عن عيون خائفة متسائلة خلف النوافذ... وأسير. وعند الساحة العامة يصلني صوت غاضب: توقف.. تتسمر خطواتي، ألتفت صوب مصدر الصوت فيتبع: إلى أين أيها الـ... أية حماقة تدفع بروحك إلى الجحيم؟! ارفع يديك..

رفعت يدي، وقلت: أنا ابن هذه القرية، وشوارعها تأنس بنا نحن أبناؤها. ضحك، أطلق رشقة من سلاحه الأوتوماتيكي صوبي متعمداً أن يصيبني، قلت: من أنتم؟

أبلغني صوت رصاصاته من جديد باحتدام غضبه.

صوته يضخ أسئلة في مسامعي، أكاد أعرف صاحب هذا الصوت، لا شك أنني سمعته من قبل، اقترابه مني يقطع تفكيري، دقات قلبي تتسارع، يضع يده على كتفي، اللثام على وجهه يصعب علي مهمة التعرف إليه. قال: أنزل يديك، وعد إلى بيتك وأهل قريتك. قل للجميع عليكم أن تغادروا القرية فهي ستغدو ساحة حرب بعد قليل، ولا قبل لكم على البقاء تحت رحمة رصاص يحيل المنايا خبط عشواء.

صوته ليس غريباً، أحثه على الكلام: كم من الوقت لدينا لنغادر القرية؟ يصرخ: لا وقت.. بعد ساعات ستبدأ المعركة هنا.

وهل سيطول زمن المعركة؟

رد: يا لسؤالك الغبي. اخرجوا جميعاً وعندما تعلمون بانتهاء المعركة تعودون، ولكن حذار أن تخرجوا من بيوتكم شيئاً، قد نضطر للإقامة فيها...

عرفته، أجل إنه قاسم ابن قرية الساحور المجاورة الذي اتهم مراراً بسرقات عدة في قريتنا وقرى مجاورة أخرى، وقد شكل جماعة من المنحرفين أمثاله.

وهو رأى في الفوضى والخوف والخراب ميداناً لإجرامه.

لا شك في أنه يريد إخراجنا من القرية لينقض عليها مع رجاله فيحيلوا بيوتها خواء، إنه مجرم يعرفه أهل المنقطة، والمجرم لا قضية له، هم جماعة تمتهن اقتناص أمن الناس فتشعل في أعمارهم ألسنة من لهيب الألم والأسى، آه يا وطني كم من الخفافيش تجوب شوارع وأزقة مدنك وقراك وهي تلوح برايات وشعارات لا يربطها بها سوى كونها بوصلة توجه مسارات من يحملها إلى ثراء وغايات.

صبيحة اليوم التالي كان أهل القرية ينطلقون في حشد قوي متماسك صوب حدود القرية حيث يقيم قاسم وجماعته، وعلى الرغم من أزيز الرصاص، ومن صرخة ألم انطلقت بها حنجرة فتى كان يسير في المقدمة وأصيب إلا أن الحشد استمر في تقدمه بينما كان قاسم وجماعته يتوارون.

□□

القصة..

التزلج فوق رمالٍ ساخنة

❑ طاهر سعيد عجيب

(1)

حينما كلّفتهُ رابطة المحاربيْن القُدماء بتقديم موضوعهِ الثّقافي لعام (2015)، احتارَ بدايةَ الأمر، حيرتهُ لم تأتِ من فراغ، فحسبهَ أنّهُ من القادةِ الّذين شهدوا حرب تشرين عام 1973، وكانَ وقتها قائِداً لتشكيلٍ أخذَ على عاتِقهِ منع اختراقِ العدو الصّهيوني للقطّاع الأوسط من الجبهة.

تقدّم بهِ العمرُ، وقد بلغَ الدّرجة الرّفيعة في سلّم القيادة العسكريّة، والمرتبة الاجتماعيّة... أمانيه تفجّرت إلى دماءٍ ساخنة يُدفئ بها مُهج الرّعيل المُنتظر، لتوقدَ عندهُ الشّعلة عندَ ساعةِ الصّفرِ ..

نجلهُ فايز أحدُ هؤلاء المهج، فما إن صار فتىً، حتّى تلقّف مآثرَ أبيه، يهفو قلبهُ الغض إلى ماضٍ عكّرت صفوتهُ رياحٌ قادمةٌ من محيطٍ خبيثٍ.. فأرادَ تنقيتَهُ بمصفاةِ وجدانهُ اليقظ، فجعلهُ في محرّك عقلهِ وهو يشاركُ في قيادةِ دفّةِ المعركةِ المؤجّلةِ منذُ عهدِ أبيهِ، بعدَ أن تحوّلَ النّصرُ العسكريُّ وقتها إلى هزيمةٍ سياسيّةٍ أمامَ العدو...

فايز، أصبحَ الآن ضابطاً قياديّاً برتبة عقيد، تلينُ الجغرافية لرغبتهِ، تعشقه مُفرداتُها... فيصدحُ لَها صوتُه الرّنّام، يزأرُ في ممالكهِ، يرعدُ في ساحاتِ الوغى وارِف الظلِّ في حركتهِ، لا تقرضهُ شمسهُ، خُلق ليكونَ صنوانها في النّصفين، في فضائِهِ الرّحب تلمعُ النّجوم والأجرام، والشّموس والأقمار.. كوْنهُ لا كل الأكوان، إنّهُ مركزُ الأكوان، بل قطب الكونيْن، تآلفت على كونهِ قوى الشّر... لكنّ سماء كونهِ بقيت مغشّاة بنسيجٍ حاكتهُ ملائكةُ الرّحمة من خيوطِ أرواحِ الشّهداءِ المتصاعدة من مجابل الرّجالِ، تُطيِّبُها زفراتُ الأبطالِ المجلجلة في الوديانِ والسّهوبِ والوهادِ والشّواطئ والقمم... إنّها لغةُ اليوم الّتي تلهجُ بها ألسنةُ حُماةِ الدّيار...

وكما أنَّ المُقاتل فايز، يُشكّل حالةَ تعزيةٍ لروحِ أبيهِ، فإنَّ هامات الآباء تتشامَخُ شموخَ الأبناءِ في بلوغِ العلو المفتوح... ولطالَما الحالُ كذالك، فليكتب هذا المُحارب القديم قصَّتهُ من واقعِ الملاحِم الّتي أخذت تُزركشُ الأرضَ الطَّيبة، بمناراتِ النَّصرِ المُبين...

(2)

إنّه الزَّمن يُصارع غنى النَّفس، فيكابدهُ الميدانُ في معارِكِه الفاصلة.. والأنفُس المتوثّبة تتوسّل الانفراج القريب، والظّنون خبط عشواء التّقديرات، ومؤشّر الموازين يتناغَم مع ثِقل العناصِر المُتراكمة، وما راكَمَ الأعداءُ في هذهِ الأيَّام، لينوءَ عن حملِهِ الجبال، والاطمئنان يفِرُّ مِن الطّوايا فرارَ السَّرابِ أمامَ الظّامئينَ، والأملُ المُخادِعُ يلتهِمُ الأكبادَ التهامَ المُفترس لبني جنسِهِ...

تِلكَ هيَ حالةُ اليومِ قد تمرّدت، وهيمنَت على مشاغِلِ أبي فايز، فكمن له الشّيطان في أدق التَّفاصيل.. فحاوَلَ أن يبسطَها على أوراقِ دفترِهِ الأبيض، فخانَهُ قلمَهُ.. تساءَل: أيّ حبرٍ هذا الّذي ينضحُ بِهِ القلم؟.. بل وما هو مصدرُه؟؟.. فذهبَ يُحاججُ بِهِ قلقهُ عِندما لم يسلَس... فتساءَلَ مرّة أخرى: هل تعكَّرت أمزجةُ المُتصادِقين، فانعكسَ ذلِكَ على طبيعةِ الأشياءِ، فاتّسمت بصفاتِها؟؟

إنّها سُويعات ما قبل هبوبِ عاصفةِ ال "سو"... ربّما ثقافتُه العسكريَّة قد احتجبَت خلفَ مرارةِ الانتظارِ، فباتَ كما لو أنَّهُ في عجلةٍ من أمرِهِ ليُغنّي موّالهُ.. فصدَّهُ عن ملكةِ الاصطبارُ ذلِك الخواء اللَّعينُ... أمّا وقَد هبّت العاصفةُ، فلَم يَلبث أن وجَدَ قلمَهُ مِطواعاً، تَنضبِطُ حركَتَهُ على مؤشّر الخطوط البيانيَّة المرسومة على جغرافيّة المكان، فذهبَ يتغلغلُ بين ثنايا الانتشاء، ويتنزّه بينَ أروقة حضرة الأملِ المعقود.

(3)

سيدي اللّواء... هل تعتقد أنَّ نجلَكم - فايز- سيكونُ على رأسِ القوَّةِ الزَّاحفةِ نحوَ مطارِ – كويرس - ؟؟... وإذا كانَ كذالك، ماهيَ المسافةُ الزَّمنيَّة الفاصلة، وما هيَ فرصُ النَّجاح أمامَ قوّةِ العدوِّ الجبَّارة؟؟..

تِلكَ هي الدّفقة الأولى من الأسئلة الّتي خرجَت من مكامِن المساعِد الأوَّل "فَرج" وهوَ يُحاوِل مؤانسةَ جارِهِ اللّواء وقائِد تشكيلِهِ في حربِ تشرين من عام 1973.

تهيّب بشهيقٍ طويل، زفرَ بتأنٍ واضحٍ وهو ينهضُ بقامةٍ حافظَت على استقامَتها رُغمَ زحفِ السَّنواتِ.. توقَّفَ أمامَ خارطةِ حديثةِ العهد.. رفعَ المساعد كيانَهُ المُتثاقِل، غرزهُ إلى يسارِ المُحارِب، ذهبَ يُتابعِ حركةَ مِسطرةٍ أمسكت بها يدهُ الثَّابتة، يقرأ، يُشير، يُعلِّق، والمُساعد كتلةٌ مِن الإصغاء، إلى أن توقَّف المُعلّم عِند نقطة، فشاءَ التّعليق من طرف نظر..

" لَقد تمكّن - فايز- بعونِ اللّه من الوصولِ إلى المُنعطفِ الحاسِم بعدَ مسيرِ ثلاثينَ يوماً، وباتَ الالتحام مع حاميةِ المطارِ وشيكاً..

يُقاطِعهُ: ولكن سيّدي... فأشارَ إليهِ بيدِه مُقاطِعاً:

" وفّر عليكَ المخاوفَ والأسئلةَ يا أبا جهاد، والحقيقةُ أنَّ قلبي كان دليلي أنَّ فايز سيتولّى مُهمَّةَ الاقتحامِ، هذا عهدي بهِ، وكما باتَ راسِخاً في الأذهانِ...

ويدفَعُ فضولُ المُساعِد للتَّعليق:

" إنَّه حقيقةً رجلُ المُهمَّاتِ الصَّعبةِ "

ويُتابِعُ المُعلّم:

" أنتَ تعلمُ في هكذا حالاتٍ أنَّ مُجملَ صنوفِ الأسلحةِ هي الآن بخدمةِ وحدتِهِ المُهاجِمةِ، لَقد أبدَعت فأبلَت.. وهوَ عَبقَرْ فَتجبَّرْ.. دِيدنُه أنَّهُ ينظرُ إلى كُلِّ معركةٍ على أنّها الفاصِلةُ، يتلاعَب بالتّكتيكِ ليجوسُ به عتباتِ الاستراتيجيا مُتغلغِلاً، مُفلِحاً... ومع هذا الإطراء الّذي فرَضتهُ عليَّ قسراً، دَعنا نعشُ لحظةَ التحامِ الخافقين.. إنّي لأكادُ أسمعُ صيحاتِ التّهليلِ والتّكبيرِ تعبّدُ الأمتار القليلة المُتبقيَّة على رفعِ رايةِ النَّصرِ...

(4)

حبسَ اللّواءُ المُتقاعِدُ أنفاسَهُ، توحَّد مع نفسهِ، أناسه بما فيهم المُساعِد توحّدوا مع مقاعِدهم، الأعين تشخصُ على شاشةِ التّلفاز، ثبُتَ ال – ريموت - على محطَّةِ الإخباريَّةِ السوريّة.. المحطَّةُ تتطلَّعُ إلى سبقٍ إعلاميٍّ يشفي غليلَ الحائرين، ويُدمي قلوبَ المعادين، والحذرُ يشبه المشي في حقولِ الألغامِ، والخوفُ أن تفرَّ اللّحظةُ الحاسمة فرار الأمل من اليد الطّائلة..

فجأةً تتصهرُ صورةُ المُذيعِ على شاشةِ التِّلفازِ وهو ينقِلُ مُفصّلَ الخبرِ العاجِل.. فيتدفّق المُذاب على أجنحةِ الأثيرِ، وتهيضُ الأجنحةُ تحتَ أثقالِ المعاني.. والمعاني قد تمرَّدت على ما حوتهُ نفائِسُ القواميسِ من فِقهٍ وإعجاز.. فذهبَت تُحفِّزُ العقولَ الضَّالعةَ على اختطافِ الأحرُفِ من مخابئِ القرائِحِ الرَّائِدة..

حقّاً باتَ المُذيع شادي كنقطةٍ بيضاءَ وسطَ بحرٍ مُتلاطِم، فأحدَثَ عِندَهُ الواقِعُ رجفةَ العجزِ في الإبحار، فأمسَت الأشياءُ تنطُقُ باسمها، فلا يُدانيها دنوٌّ، ولا يُجاريها التَّسابُق، فهيَ فوقَ الفصاحةِ الفصيحةِ في علمِ الكلامِ...

وأيُّ كلامٍ هذا الّذي سينطقُ بهِ المُقاتِلُ القديمُ؟؟ ربَّما ذهولهُ من وقعِ الحدثِ، قَد غيَّبَ عِندهُ ملكةَ التَّعبيرِ في لَحظتِها.. وربَّما أيضاً أن ما حصلَ فعلاً كانَ ظلّه مُحتجباً خلفَ أمانٍ نفرَت مِنها الأحلامُ، فهجرَتها اليقظةُ... أمّا وقَد أصبحَ المُستحيلُ حقيقةً... فَما على هذا المُقاتِلِ القديمِ إلّا أن يُضيفَ فصلاً زاهياً إلى مُذكَّراتٍ كانَت تبحثُ في نهايةِ النَّفقِ عن بوَّابةٍ لنصرٍ أكيدٍ...

وحقّاً مرَّةً أُخرى فإنَّ اقتحامَ دبّابةِ الطَّليعةِ مع كوكبةٍ مِن المُشاةِ لتحصيناتِ العدوّ، قَد رفعت من شأوِ تنهيداتِ المُشاهدين، وكتَمت أنفاسَ الغائظين، لتستقرَّ شهقاتُ الفرحِ المُتأجِّجِ في صدرِ أهلِ الدّار، على تتابُعِ تقدّم رِجالِ الله على أرضٍ طالَما ظنّ الطّغاةُ أنّها ستبقى عصيَّةً على عبقريَّةِ المُقاتِل العربيّ السّوريّ...

وتكرُّ سبَّحةُ المفاجآتِ، حبَّةً بعدَ أخرى، كلُّ واحدةٍ مِنها تُنافِسُ نظيرَتها بما غلّفتها المعركةُ مِن ألوانٍ بدائعيَّة.. تُرابُ الأرضِ قد عفّر وجوهَ المُتقدّمين، الأكفّ ترسُم إشارتِ النَّصر، بنادِقُ الحاميةِ تُزغرِدُ، يلتَحِمُ الخافِقان، فتتوحّدُ القلوبُ الخافقة... قبضاتٌ صلبةٌ صلابةَ الأقدام، وأعطافٌ تهزُّها الكبرياء، جريحُ الحاميةِ مضمّد العين، يرتَقي كتفَ رفيقهِ، يهدرُ صوتُه:

" اشتقنا ... ويا فرحةً حبلى بالمسرّات ".. مُقاتِلٌ برتبةٍ مُلازِم يتسانَدُ على عُكّاز، وقَد تَمنطَقَ بجعبتِهِ، رافعاً بُندقيَّتهُ بساعِدٍ مطواع، يهتف:

" لم تَفُتَّ سنوات الحصار من العضد، كُنَّا جسداً واحِداً بألفِ روحٍ مطمئنَّةٍ.. "

اختلطَتْ المشاعِرُ فيما بينها وتفاعلَت، فقدّمت مشهداً دراميّاً أخّاذاً جديداً.. التخوصر يلفّ المقامات كما تلف الأشجار المُثمرة بسواعِد زارعيها عِند القطاف... تبادل الاحتضان يُحاكي نشوةَ النّصر، التّصافُح يُبارك الخطا بالسَّلامة، والرّبتُ على الأكتافِ وهزّها، يُنبئُ الأرضَ أنّ رجالاً لك لا يهابونَ الموتَ.. ويختِصرُ الميدانُ حالةَ شعبٍ يُفتّشُ له عن سعادةٍ بين الانسانيَّة..

وكانَت عدسةُ الإخباريَّةِ استشعَرت أنَّ هُناك مَن يُشاغِبُ على الحقيقةِ، فكانَ أن أدارَت وِجهتها نحوَ ما يُعزِّزُ مِصداقيَّتِها، وَيدعمُ لِسان حَالِها.. فَذهَبت تتعقّبُ فلولَ المُنهزمين، وتضبطُ جثثَ قتلاهُم وآثار تواجدهم على السَّاحةِ..وبذلِك شاءَت أن تُخاطِب تِلك العقول المأزومة:

" تِلكَ هي حالةُ كُلِّ معتدٍ أثيم، فلتتبخّر دماءُ فطايسِكم، ولتتأكسد مع لهيبِ أنفاسِكُم، لتتحوَّلَ بالنِّهايةِ إلى غازاتٍ تحرقُ فيكُم الأبصارَ والأفئدة.. "

(5)

كأنَّ أنصار الإخباريَّة في حالةِ نهمٍ شديدٍ إلى اقتناصِ كُل ما هو جديدٍ مِن أفواهِ الأعداءِ، فباتو كالأرضِ العطشى الّتي هجرَها الغيثُ منذ أمد... لكنَّ أيمان حماة الدّيار جعلهم يركنون في زوايا الاطمئنانِ إلى ما هو قائم وقادِم في آن..

هذا الوعدُ المجلجل بالقَسم، شكَّل حالةً مِن الاستراحة في المكانِ، كانَ فيهِ والِدُ البطلِ يشربُ نخبَ سعادَتِهِ..

وَسُرعانَ ما أيقظَت كاميرا الإخباريَّة مشاهِديها، عندما نَقلتهُم مباشرةً إلى رسمِ مشهدٍ دراميٍّ جديدٍ، كانَ الأبلغ تأثيراً، والأشدَّ خشوعاً...

لَقد توّجه المُقاتِلُ فايز مع أركانَهُ نحوَ قائِد الحامية المُتهيّب لِملاقاتِهم.. فأدّى لَهُ التَّحيَّة.. وهُنا تمرَّدت دموعُ الفرحِ على محاجِن الأعيُن، فعطَّرَ والِدُ البطل محرمَتهُ مُطيِّباً بها ذاكِرتهُ،

فزغـردتِ نسـوةُ الحـيِّ، وتقبَّـلَ الأبُ التَّهـاني والتَّبريـكِ.. وهُـم يرافقـون الكـاميرا نحـوَ موقـعٍ آخـر يحتضِـنُ جثـامينَ شُـهداءِ الحاميـة، فتسـمو حالـة الخشـوع بعظمتِهـا إلى باريهـا، ويُشـاركُ الشّـعبُ العظيمُ أبناءَهُ المُقاتِلين قراءة الفاتحة، وتتوحّدُ أسماعُهم على رِثاءِ القائِدَيْن الّذي بدأهُ المُقاتِلُ فايز بقولِهِ:

" هُنا انحنى التَّاريخُ أمامَ هيبةِ المكانِ، فشاءَ أن يدوّنَ في أعلى الصّفحةِ الأولى من مُجلّدهِ الجديد:

" إنَّ أصحاب المقامِ في هذهِ البقعةِ من الكُرةِ الأرضيَّةِ، قَد تبوّؤا الصّدارةَ في صناعةِ الملاحِم الّتي شهِدها الزّمن...

ويُعقّبُ قائِدُ الحاميةِ:

" شُهداؤنا كانوا المؤونـةَ الّتي ادّخرناها في السّنواتِ العِجافِ إلى أن جاءَ الغوثُ، لِتروى الأرض، وينبُتَ الرّبيع.."

ويُختَتَمُ الفصلُ الدّرامي على مشهدِ لِقاءِ الأخويْنِ المُقاتِليْن.. - حَسن- المُحاصَر، و- حسين- المُنقِذ، فَتُغبِشُ حرارةُ اللّقاءِ عدسةَ الكاميرا.. تارِكةً خيالَ المُشاهِدِ حُرَّاً أن يرسِمَ لوحاتِهِ التّذكاريّة.. بَينما يتأهَّبُ عضو رابطةِ المُحاربينَ القدماءِ هذا.. إلى كِتابةِ الفصلِ الّذي وعدَ بهِ نفسَهُ تحتَ عنوان:

" التّزلجُ فوقَ رِمالٍ ساخنة ".

❑❑

نافذة

نافذة..

أسرار وقصص وراء أحداث أيار 1945

□ نصر الدين البحرة

ربما كان جيلنا، والجيل الذي سبقنا خاصة، من أكثر الناس شعوراً بمعنى الجلاء، ذاك أننا عشنا بعض النضال الذي خاضه شعبنا من أجل الاستقلال، وقدم سابقونا تضحيات أكبر، وأريقت منهم دماء، وسيقوا إلى المنافي والسجون، وشرد بعضهم خارج دياره، بعيداً عن أهله.

ولسبب أدريه جيداً، لا أستطيع في مثل هذه المناسبة إلا أن أتذكر يوسف العظمة وأنا ـ ولست أذيع سراً ـ أزور ضريحه باستمرار، وأكاد أقف في حرمه كالجندي أمام قائده العظيم. آخر مرة تناولت غرسة صغيرة من المشتل الذي يجاور الضريح فغرستها في حديقة البناء الذي أسكن فيه وكلما رأيتها ذكرت ميسلون، وعادت إلى ذهني صورة البطل التاريخي الذي خرج لا.. ليؤكد فحسب أن هذا الشعب يرفض الاستسلام، بل ليعلم الأجيال الصاعدة معنى البطولة والفداء.

كما قال أحمد شوقي، وهو يتحدث عن ضريحه:

كأن بُناتَه رفعوا مناراً
من الإخلاص أو نصبوا مثالاً
إذا مرت به الأجيال تترى
سمعت لها أزيزاً وابتهالا
تعلق في ضمائرهم صليباً
وحلق في سرائرهم هلالا

في الليالي الحالكات:

وأتذكر تلك السيدة الدمشقية الكهلة التي التحق ابنها بمجموعة حسن الخراط في غوطة دمشق، في خريف عام 1925، وأعرف هذه المرأة جيداً، وأعرف أيضاً أنها ـ خلافاً للصورة الشائعة عن نساء المدينة ـ شجعته وباركته، وكانت تذهب إليه في "الليالي الحالكات" ـ مثلما تقول كلمات النشيد ـ حاملة، في يديها الاثنتين سلتين نصفهما طعام

ونصفهما الآخر... ذخيرة، مما قدرت أن تحصل عليه سراً في المدينة.

وتقودني صورة ذلك الرجل الميسور ـ لا.. الغني ـ من حيّنا "مئذنة الشحم". كان لديه معمل صغير للحلوى، ينفق مما يجيئه منه على بيته وأهله، عن سعة ويسر.. ويدخر خلال ذلك قرشه الأبيض ليومه الأسود، كما يقول المثل. ولكن.. عندما جاءت أخبار ثوار الغوطة، عرف الرجل أن هذا هو يوم القرش الأبيض فأخذ يقدم للرجال أقصى ما يستطيع، على نحو لا يكشفه أمام المحتلين وعيونهم وعملائهم.

تركوا العمل والتحقوا بالثورة:

.. ولقد أسعدني الحظ، فعرفت بعض أولئك الرجال وجهاً لوجه، من شيوخ الحي في أخريات أيامهم، وسمعت منهم الذكريات.. عن تلك الأيام.. وحدثوني عن منفاهم الذي فروا إليه، عندما لم تحقق الثورة السورية هدفها، واستطاعت فرنسا الاستعمارية قمعها.

كانوا أناساً أصحاب مهن يعيشون منها هم وعيالهم، غير أنهم وقد سمعوا نفير الثورة، هبّوا خفافاً تركوا العمل، وأخذوا يتدبرون أمر سلاح يكون معهم.. ثم مضوا إلى الغوطة.. مثلما فعل زملاء لهم في الثورة، إخوان في الوطن، في جبل العرب، وحوران والجولان وحمص وحماة وحلب واللاذقية ودير الزور.. والرقة والحسكة حتى القامشلي.

لقد تمزقت شهور دراستنا تلك السنة ـ وكنت في الصف الخامس الابتدائي ـ نتيجة الاضرابات المتتالية، تطالب القوة الوطنية فيها بإنجاز الاستقلال الذي أعلن عنه عام 1943، وإنشاء الجيش السوري، والجلاء عن ربوع الوطن.

وحدثت اشتباكات مباشرة كثيرة مع قوات الاحتلال الفرنسي، وأذكر بعضها في ساحة المرجة وشارع الملك فيصل، وشارع التجهيز ـ المؤدي إلى مدرسة التجهيز: ثانوية جودة الهاشمي حالياً، وقد أخذ الشارع اسم: المتنبي ـ وفي أحد هذه الأيام حوصرنا في هذه المدرسة التي كانت أحد معاقل الوطنية في سورية، وخرجنا منها بأعجوبة في الليل، وحين عدت إلى الدار في ذلك الوقت المتأخر وأنا ابن الحادية عشرة، فوجئت بنذر مناحة، كانت ستقام حداداً على روحي.. لو أنني تأخرت أكثر.

الأيام تمضي والكفاح يتصاعد:

كانت أيام أيار 1945 تمضي، ومع كل نهار تغيب شمسه، كان الكفاح يتصاعد، والدماء تزداد نزيفاً، والدمار والتخريب يلحقان بالمدينة، وأصوات الانفجارات وأزيز الرصاص ودوي القنابل تسمع في كل مكان في دمشق.

الإضراب الكبير عام 1936:

وترجع الأسباب الحقيقية للأحداث التي عاشتها سورية في هذا الشهر ـ أيار 1945 ـ وبلغت أوجها في التاسع والعشرين والثلاثين منه إلى اثنين من المفاصل الرئيسية في تاريخ سورية النضالي:

1ـ الإضراب الكبير الذي شمل مختلف المدن السورية واستمر ستين يوماً عام 1936، ولم يتوقف إلا بإجبار المفوض السامي الفرنسي "دومارتيل" على إقالة حكومة تاج الدين الحسني المتواطئة مع المحتلين، والإفراج عن الوطنيين المعتقلين، وعقد معاهدة مع فرنسا تقر استقلال سورية ووحدتها. وقد شكل وفد لهذا الغرض برئاسة السيد هاشم الأتاسي ضم خمسة آخرين من أعضاء الحكومة السورية حينذاك، سافر إلى باريس حيث خاض مفاوضات صعبة استمرت ستة أشهر، وانتهت إلى مشروع المعاهدة المشهورة، التي تحقق شكلاً مقبولاً انتقالياً من الاستقلال لسورية، بعد أن توافق عليها السلطتان التشريعيتان في البلدين.

ولكن المشكلة أن المجلس النيابي في سورية وافق على مشروع المعاهدة، في حين ظلت فرنسا تسوّف وتماطل.. حتى اندلعت نيران الحرب العالمية الثانية عام 1939.. ولم تصادق الجمعية الوطنية الفرنسية على مشروع المعاهدة.

2ــ اتفاق 23 كانون الأول 1943 بين الحكومة السورية وبين الجنرال (كاترو) ممثل فرنسا الحرة، وقد نص على تسليم سورية (المصالح المشتركة) مثل شركات المياه والكهرباء والجمارك والريجي، ومعاملات الخزينة، والبريد، والشؤون المالية.. والأمن العام، والقوات المسلحة.

ونص الاتفاق أيضاً على أن يبدأ التسليم مع مطلع عام 1944.. ولكن فرنسا أرادت أن تلعب بورقة تسليم الجيش إلى أبعد مدى ممكن، بغية تحقيق هدف التوقيع على الاتفاق الذي يمنح فرنسا الامتيازات في سورية، وهكذا راحت تتلاعب وتتخاتل في تنفيذ البند الأهم في الاتفاق، وهو تسليم التشكيلات العسكرية السورية في الجيش الفرنسي (جيش الشرق) وتشكيل جيش سوري.

العودة.. من باب آخر:

ورغم ذلك فقد أصرت سورية على أن تغذ السير في طريق الاستقلال، فكان هناك مجلس نيابي ورئيس للجمهورية هو السيد شكري القوتلي عام 1943.

.. وانجلى كل الغبار حين قدم الجنرال "بينيه" مندوباً عاماً وقائداً أعلى لجيش الشرق في سورية ولبنان، فقد أعلن هذا في تشرين الثاني عام 1944، أن شرط فرنسا لإعادة الجيش هو توقيع معاهدة تعاون يعترف لهم فيها بمركز ممتاز في سورية، أي إن فرنسا التي تصر سورية على إخراجها من الباب، تريد البقاء، أو إعادة تشكيل دخولها من باب آخر... تحت اسم جديد..

كان هذا في الواقع هو المغزى الحقيقي لكل ذلك الجيشان الوطني الذي عاشته البلاد مرة أخرى، ووصل إلى ذروته في أيار 1945.

في موعد انتهاء الحرب العالمية الثانية:

ومع أن يوم الثامن من أيار 1945 كان موعد إعلان انتهاء الحرب العالمية الثانية، إلا أن اليوم التالي، كان موعد هيجان الوحش الذي جرح جرحاً بليغاً، حينما هزمته الجحافل النازية الجرارة، مكتسحة الحدود والأراضي الفرنسية.

تراها كانت تريد أن تثبت لنفسها أنها ما زالت قادرة على التصرف كدولة كبرى، متجاهلة هزيمتها الفظيعة أمام ألمانيا الهتلرية؟!

مساء التاسع من أيار، استقل الجنود الفرنسيون سيارات عسكرية، وأخذوا يتجولون في شوارع دمشق، مطلقين الرصاص، على غير هدى.. من أجل إلقاء الذعر في نفوس الناس وإرهابهم.. وفي الليلة التالية، قام عدد من الضباط الفرنسيين بإلقاء متفجرات على مبنى المجلس النيابي السوري، فكان ذلك مما أجج الغضب والنقمة لدى أبناء الشعب.. فبدأت مظاهرات الاستنكار تجوب شوارع المدينة. والمدن السورية الأخرى.

أصيل 29 أيار 1945:

لقد بلغ تصاعد الأحداث ذروته بعد ظهر ذلك اليوم: "29 أيار 1945" كان ذلك عند الأصيل. وقد بلغت مسامعنا، ونحن في ذلك البيت في دمشق القديمة، أصوات أزيز الرصاص والانفجارات المدوية. ولم يكن أحد منا، بمن في ذلك الكبار يستطيع أن يعرف ما الذي يجري بالضبط، وإن يكونوا خمنوا أن المعركة لا شك احتدمت بين قوات الاحتلال الفرنسي، والقوات الوطنية.

في اليوم التالي جاء أحد الأقرباء، ممن يعنون جيداً بشؤون السياسة ويتابعون الأخبار فروى لنا ما حدث بالأمس: فقد وجه الجنرال (أوليفار روجيه) إنذاراً إلى رئيس المجلس النيابي المغفور له سعد الله الجابري يهدد فيه بانتقام فرنسا من الوطنيين السوريين الذين يعتدون على الجنود الفرنسيين (كذا..!) ويطلب أن تقوم قوات الشرطة والدرك المرابطة حول المجلس بتحية العلم الفرنسي عند إنزاله في المساء عن دار أركان الحرب الفرنسية، المواجهة للمجلس النيابي ـ وكانت معروفة في دمشق باسمها الفرنسي: إتاماجور ورفض رئيس المجلس النيابي الإنذار. وأوعز إلى قائد الدرك العام بألا تستجيب قوات الشرطة والدرك له.

الجابري يدعو النواب إلى النضال:

من جانب آخر كان مقرراً أن يعقد المجلس النيابي ذلك المساء جلسة استثنائية لبحث تطورات الموقف، ولكن الرئيس الجابري، وقد علم بخطة أوليفا روجيه الرامية إلى ضرب المجلس بالقنابل والقضاء على نواب الشعب، في أثناء انعقاد الجلسة، بعث رسلاً إلى النواب أبلغوهم قرار الرئيس بألا

يحضروا ، وأن يذهب كل منهم إلى منطقته الانتخابية ليناضل مع أبناء الشعب.

كانت الساعة تقترب من السادسة والدقيقة الخمسين مساءً ــ أخذ الجنود الفرنسيون المرابطون في شارع النصر يطلقون نيران رشاشاتهم على المتظاهرين، وكانوا في معظمهم من الأحداث والمراهقين. ولم تكد تمضي خمس دقائق أخرى، حتى كان الجنود الفرنسيون يقصفون مبنى المجلس النيابي بقنابل مدافع الهاون والدبابات والمصفحات المحيطة به.

وقبل ذلك كان ضابط فرنسي قد اتصل هاتفياً برئيس حامية المجلس النيابي طالباً تحية العلم الفرنسي حين إنزاله، وعندما أبلغ رئيس المجلس بذلك صرح قائلاً: "لا يمكن أن تأخذوا التحية لهؤلاء الأنذال الكلاب".

معركة المجلس النيابي:

وبدأت معركة المجلس النيابي فالمجزرة. فلقد ظل رجال الحامية يقاتلون حتى نفدت ذخيرتهم، وكانوا يتساقطون صرعى واحداً بعد آخر..

وعندما دخل الجنود الفرنسيون مبنى المجلس كانوا يطلقون النار، على كل من يرونه.. ثم لم يلبثوا أن مثلوا بالضحايا بالسواطير التي كانت في أيديهم والحراب. وهكذا استشهد أفراد الحماية جميعاً وعددهم ثمانية وعشرون. ونجا واحد فقط بأعجوبة.

لم يكتف جنود الاحتلال بالدماء التي سفكوها داخل مبنى المجلس، بل إنهم نهبوا ما في جيوب الشهداء وأيديهم من ساعة أو خاتم، وسلبوا صندوق محاسبة المجلس، ونهبوا أثاثه وأحرقوا مستنداته ووثائقه.

ولم تقتصر أعمال النهب على المجلس النيابي بل شملت مختلف الدوائر الرسمية والمؤسسات العامة والمساجد ، وسقطت قنابلهم على المشافي ودار التوليد ومراكز الإسعاف في المدينة حتى مركز نقطة الحليب.

الحزن لم يشل قلب دمشق أو عقلها :

ونامت دمشق ليلة حزينة حمراء.. لكن ذلك الحزن لم يشل قلبها ولا عقلها ، وهذا ما كان يحدث في المدن السورية الأخرى والبلدات، ذلك أن معظم المتطوعين في الجيش الفرنسي من ضباط وضابط صف وأفراد ، غادروا مواقعهم وانضموا إلى القوى الوطنية مع رجال الدرك والشرطة للدفاع عن البلاد ، في وجه هذا العدوان الشرس، وتلك الهجمة اللئيمة..

.. وأذكر ما حدث جيداً صبيحة اليوم التالي، فقد عايشته شخصياً ، ذلك أن قصف الطائرات الفرنسية ضحى 30 أيار طال سجن القلعة.. فدبت الفوضى، واغتنم اللصوص والأشقياء الفرصة للنهب، فأقبلوا على مستودعات الذخيرة في القلعة ، يسلبون ما تطوله أيديهم من بنادق ومسدسات وقنابل ــ رمانات ــ وقد رأيت بأم عيني كيف هرع

رجال الشرطة والدرك، وأصحاب الشهامة في أحياء المدينة، لاستعادة تلك الأسلحة وإيداعها مخافر الشرطة، وقد شهدت ذلك النهار إصابة اثنين من رجال الشرطة ومصرع رجل من حينا ما يزال اسمه في القلب: "أبو شهاب"...

.. في ذلك اليوم استطاع الرئيس الجابري أن يهرب إلى بيروت في سيارة البطريرك الروسي وهناك في ساحة الشهداء "البرج" ألقى خطاباً لاهباً تناقلته، وكالات الأنباء الدولية، وعرف العالم كله وحشية العدوان الفرنسي... على سورية..

أفاقت دمشق في اليوم التالي 30 أيار 1945 على صباح كحلي حزين، ولم تكن قد عرفت كيف تنام في تلك الليلة الفائتة، فإن أصوات القذائف المختلفة التي انطلقت في المساء نحو المجلس النيابي تواصلت فكانت أصداؤها تسمع في مختلف أحياء المدينة.

الأقرباء يجتمعون في دمشق القديمة

وقبل أن يجيء وقت الضحى، كان معظم أقربائنا الأدنين قد أتوا إلى منزلنا في مئذنة الشحم ــ وهو في الواقع منزل جدي ــ وأصوات القصف وأزيز الرصاص التي ظلت تتردد في سماء المدينة في الليلة الماضية، عادت لتهز الفضاء بقوة، وقد أضيف إليها صعود الطيران الفرنسي الحربي الذي راح يسقط قنابله على أنحاء مختلفة من المدينة ــ وقد رأيت إحداها في فضاء المنزل ... غير الفسيح، جمعتنا جدتي أم رشيد في كبرى غرف المنزل، وطلبت إلينا أن نمسك "اللطيفية" أي أن نتوجه إلى الله تعالى، أن يلطف بنا مرددين القول "يا لطيف! يا لطيف!.. كانت الغرفة معتمة، لا ترى الشمس على الاطلاق، وقد يكفي النور الواصل إليها كي يرى الواحد الآخر.

انسللت من الغرفة رغم تحذيرات أمي الملحة بألا أغادر الدار، انحدرت على الدرج الحجري الطويل، دون أن أحدث صوتاً، فيما الكبار من أهلنا غارقون في حديث طويل جداً حول ما يجري.

أبو شهاب يطارد اللصوص:

كان بين شبان حارتنا "أبو شهاب": عتال في سوق البزورية، طويل، أسود العينين، وسيم الوجه، طلق المحيا، تبوح قسماته بالشهامة والجرأة اللتين انطوى عليهما.

ما كدت أصل إلى مصلبة الحارة حتى رأيته عائداً من شارع "مدحت باشا" وقد حمل على كتفيه عدة بنادق حربية، وتزنر بمسدسين كبيرين، وثمة رمانات، "قنابل يدوية" شكلها في زناره، كان منهمكاً تماماً، واشتعل في وجهه غضب شديد.

تبعته فلم ينزعج، ذلك أنه كان يعرفني ويعرف أهلي جيداً، وإذا هو يتجه نحو مخفر شرطة الحي ـــ وكنا ندعوه بالكلمة التركية: كركول، لكننا نجعل اللام نوناً ــ فيضع حمله هناك، ثم يعود من حيث أتى.

كان رجال الدرك والشرطة، منذ أن أصدر المجلس النيابي في 24/ 5/ 1945 قانوناً بتشكيل حرس أهلي، قد انضموا جميعاً إلى القوات الوطنية، وكان نواتها الضباط والجنود السوريون المنضوون في ما كان يدعى "جيش الشرق" الفرنسي ـ كما ذكرنا ـ ولقد أدار هؤلاء ظهورهم جميعاً في اللحظة الحاسمة إلى المحتلين وأعلنوا انتماءهم إلى الوطن، في وقت محنته، وأذكر أنني رأيت عدداً من قوات الشرطة والدرك، موزعين على نقاط في حارتنا ـ وبقية الحارات ـ بالطبع ـ لحفظ الأمن.. ومواجهة الطوارئ. كان معظم ذخيرة هؤلاء الرجال، مع كثير من سلاحهم مخزوناً في قلعة دمشق، وهي سجن، وفي الآن ذاته مركز أمني، ولا شك أن هذا هو الذي جعلها هدفاً لقنابل الطائرات الفرنسية.

الأشقياء يغتنمون الفرصة:

وكما يحدث في مختلف أنحاء الأرض، في مثل هذه المناسبات، فإن الأشقياء اغتنموا الفرصة، وانهالوا نهباً على الأسلحة والذخائر، وقد رأيت بأم عيني رجلاً يقود حماراً وقد امتلأت الزكيبتان عن جانبيه، رمانات ومسدسات، وعندما تصدى له رقيب من الشرطة من أبناء الحي: "نوري الزيبق"، قصفه بإحدى الرمانات.. فأصيب إصابات بالغة.. كاد يلقى وجه ربه إثرها.

هذه إذاً المهمة التي انتدب أبو شهاب نفسه لها:

استعادة الذخائر والأسلحة المنهوبة، وكنت أماشيه ذهاباً وإياباً مثل ظله، من قرب القلعة حتى مخفر الشرطة، يدفعني فضول محرق عجيب، واستهتار يميز من هم في مثل عمري يومذاك. ولقد شعرت بزهو كبير حين سمح لي أبو شهاب أن أتنكب إحدى البنادق ذات مرة، في طريق العودة. وترددت في الحارة ذلك النهار أخبار هروب السجناء من القلعة، وتبادل الناس ما تناهى إلى أسماعهم، عن المجزرة التي أقامها القتلة الفرنسيون لحرس المجلس النيابي.. بالأمس.

.. وتتابعت الإضرابات حتى ساعة متأخرة من الليل وشهدت حارتنا تظاهرات صاخبة رافقها إطلاق نار، قام به بعض الأهالي.. لكننا فجعنا حين علمنا أن أبا شهاب، قتلته رصاصة مجهولة تلك الليلة.

أبو شهاب في ذمة الله:

أفاقت الحارة في اليوم التالي على صباح يوم حزين آخر، فإن الناس جميعاً يحبون أبا شهاب ولم يكن أحد ليتصور أن يغتال على ذلك النحو.

شيع جثمانه في موكب مهيب، حتى تربة "الباب الصغير"، حيث وري الثرى، وهنا وقف أحد وجوه الحي، مدرس اللغة العربية حسن العشي، يؤبنه.. وكان خطابه مؤثراً إلى درجة أنه جعل بعض الرجال يكفكفون دموعهم، وغضبوا كثيراً حين تأكد لهم أن أبا شهاب لم يقتله رصاص الاحتلال، فقد تربص له

أحد الأشقياء ممن أخذ منهم ما نهبوه من مخازن الذخيرة والسلاح في القلعة... كنا جميعاً نعرف قاتل أبي شهاب، وهو ليس من أهل الحي الأصلاء، بل من الساكنين فيه، غير أن أحداً لم يره رأي العين.. وهو يصوب مسدسه نحو الشهيد العظيم.

ومرت الأيام، لم يسائل أحد القاتل الخسيس الدنيء.. لكن أحداً لم يعد يبادله التحية. فغادر الحارة بعد شهور قليلة.. ثم سمعت أنه مات ميتة بشعة.

.. لقد مرت اليوم سبع وستون سنة، على تلك الذكريات المريرة الفاجعة ونحن إذ ننعم الآن بثمار الاستقلال الجميل، ولقد نلناه بعد ربع قرن من الدماء والدموع والضحايا، ننحني إجلالاً لأولئك الناس الذين ضحوا بأرواحهم في سبيله، الجنود المجهولون، أمثال أبي شهاب من أصغر قرية في الوطن إلى أكبر مدينة في الجنوب والشمال، في الشرق والغرب، على شواطئ البحر، وفي فيافي الصحراء، في سفوح الجبال وأعاليها.. وفي السهول والوديان، وأكاد أرى في أعماق التراب، حيث تنبت كل زهرة برية.. دماء شهدائنا العظام.

❑❑

قراءات نقدية

نقد التفكيك عربياً

قراءة في الفكر النقدي عند عبد العزيز حمودة

□ نبيل محمد صغير*

تمهيد:

شكلت استراتيجية التفكيك محوراً أساساً في الفكر النقدي عند عبد العزيز حمودة، ولهذا نجده يوجه لها كل نقوده، انطلاقاً من مجموعة من المفاهيم المؤطرة، وهي: الهوية ولغة النقد، والنص النقدي ودور الذات في عملية التأويل، إضافة إلى دور المرجعيات أو المنبت الفلسفي للنظريات النقدية الغربية، سواء البنيوية منها، أم ما بعد البنيوية المتمثلة في التفكيك.

هدفنا في هذا البحث، الحفر في أسباب ومسوّغات نقد حمودة للنقد التفكيكي، وعن آليات اعتماده النقد الغربي للتفكيك، كمنطلق لنقده الشخصي للتفكيك، إذ نراه يستعين كثيراً بآرت بيرمان في كتابه من النقد الجديد إلى التفكيكية، كما نجده يعتمد على مؤلف جون ستروك البنيوية وما بعدها، وكذلك مؤلف جون إليس ضد التفكيك، بالإضافة إلى كتاب نقد الحداثة لألان تورين، وغيرهم.

1ـ إشكالية غموض وزيف خطاب التفكيك:

حينما يعالج حمودة إشكالية الغموض في الطرح التفكيكي، فإنه لا يعزلها عن الطرح البنيوي الذي يراه واقعاً في الإشكالية نفسها، ولكن بدرجة أقل نسبياً(1)، سواء في نسخته الأصلية أو في نسخته العربية المستعارة. وهنا نجد أنه من المشروع التساؤل عن هذا الغموض ومصدره، هل هو مرتبط بفهم حمودة؟ أم أنّه مرتبط ببنية الخطاب التفكيكي المعرفية والفلسفية واللغوية؟

إن تحليل حمودة للخطاب التفكيكي يرتبط بتحليله للخطاب البنيوي في مجموعة من الأساسات الفلسفية المشتركة بينهما،

* باحث أكاديمي من جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

ومن أهمها: الداخل والخارج، والذات والموضوع، والشك واليقين، بل إنّه يقيم ربطاً طريفاً وذكياً بينهما على مستوى الإجراء التطبيقي والرؤية الفلسفية والنظرية، فثنائية الخارج والداخل تقودنا إلى ثنائية أخرى أكثر تأثيراً وعمقاً، وهي ثنائية الموضوع والذات، وإذا كانت الثنائية الأولى ترتبط بفكر سياسي واقتصادي فرض أيديولوجية جديدة على الواقع الثقافي للقرن العشرين، فإن ثنائية الموضوع والذات نشأت واستمرت فلسفية(2)، ومن ثم، نجده يتخذ هذين الأساسين الفلسفيين منطلقاً لمعاينة البنية المفاهيمية، ومستوى الوضوح في الطرح التفكيكي، مُدَعماً بالطرح البنيوي في كثير من الأحيان للمقارنة والشرح.

يقول ستروك مؤكداً على ما يقوله حمودة في معظم كتاباته، عن صعوبة الكتابة النقدية عند دريدا وفوكو وبارت: "أعطت البنيوية وما بعدها سمعة سيئة في بعض الأوساط، فقد تسبّبت هذه الكتابات في قدر كبير من التصلب ضدها عند أولئك الذين يصوّرون على أن العرض هو من الصفات الأساسية في أي مفكر"(3)، وفي سياق الكلام نفسه عن تعقيد وغموض الطرح التفكيكي عند ممثل بارز له وهو جان لاكان: "توصل معلقون وشراح أذكاء لا يتسمون بما يكفي من الصبر والأناة إلى نتيجة مفادها أن لاكان لا يُفهم وأن أتباعه لذلك لا يمكن أن يكونوا أكثر من حمقى طائعين"(4) ولكن ستروك لا يقبل بتلك النتيجة ويدعو للبحث عن الأسباب التي تدعو لاكان إلى الكتابة بتلك الطريقة والأسلوب. فيقدم في الصفحات التالية تفسيراً منطقياً وعقلانياً لمسوغات ذلك الغموض اللاكاني:

"إذا ما قرأنا لاكان بصعوبة بالغة، فإن لاكان سيقول لنا إن ذلك حسن، سيقول لنا إننا في سعينا لتفسير ما يقصده لأنفسنا سيحرر عقولنا من عقالها. أي أن العلاقة بين الكاتب والقارئ تصبح أشدّ ديموقراطية عندما يتوقف الكاتب عن التحافنا من عليائه بمذهبه الثابت بكل ما فيه من بساطة وهمية"(5)، فالعمق يحوي الحقيقة؛ عكس السطح الذي يحوي الوهم.

إن الاهتمام بالجانب الفلسفي في مناقشة مفاهيم النظرية النقدية ومستويات خطابها لا يلغي وجود جانب أيديولوجي يتحكم في تشكيل لغتها المؤطرة لها ونقدها المدافع عن أطروحاتها. فالبنيوية مثلاً هي امتداد للشكلية الروسية فلسفياً وإجرائياً بقدر ما هي ثورة عليها، هي تطوير للنقد الجديد بقدر ما هي رفض له(6)، فالجانب الفلسفي حاضر في التطوير وخلق المفاهيم، والجانب الأيديولوجي حاضر في الرفض والنقض والتجاوز. وفي هذا ا لسياق بالتحديد، يمكن التأكيد على أن مسألة الرفض والنقض والتجاوز في الأسس الفلسفية ذاتها، هي التي تحكمت: "في قطبي الصراع: الداخل /الخارج، أو الشك/ اليقين، في الفكر الفلسفي الغربي أصبحا بمثابة البندول الذي لا يكاد يقف عن الدوران معلناً في كل لحظة، لمن قد نسي بداية الصراع من جديد بين طرفي الثنائية(7)، ولو أنّ ربط ثنائية الشك واليقين بثنائية الداخل والخارج ربط غير موفّق فكل طرف في ثنائية الداخل والخارج يدّعي اليقين ولا يؤمن بغيره، حتى التفكيك الذي انطلق من الشّك في اليقين وقع في الكثير من مقولاته وتطبيقاته في اليقين الأحادي؛ مما جعله يوظف تقنية

الغموض الدلالي حتى لا يقدم أي معرفة يقينية، فيبقى متوارياً وراء شكّه المطلق في الوجود واللغة.

يعترف جاك دريدا في رسالة وجّهها إلى صديقه البروفيسور الياباني أزوتسو بوجود ذلك الغموض اللغوي، والدلالات السلبية في كلمة التفكيك، ومن ثم يعمد إلى تجنبها وتفاديها أثناء إجابته عن السؤال الآتي: "ما الذي لا يكون التفكيك؟ أو بالأحرى ما الذي لا يجب أن يكون"(8) ولعل دريدا بتوجيهه السؤال إلى منحى هامشي/غير مركزي يكون مدركاً لتلك الدلالات السلبية، التي يمكن أن تنتج لو حاول طرح سؤال ما الذي يكونه التفكيك؟ خصوصاً وإنه ارتبط بالنزعة العدمية الهدامة لأنطولوجيا الإنسان، بكلّ ما يحتويه من تصفية واختزال سلبي(9).

إنّ هذا الاختزال السلبي هو الذي يوقع الإنسان في العدمية ـ كما يرى جياني فاتيمو ـ التي تدحرج الإنسان إلى خارج المركز نحو المجهول، فما هي سوى التيه وتبديلاته الناجمة عن ضلال، أو أكذوبة، أو وهم ذاتي ملازم للمعرفة تقابله الصلابة الراهنة والماثلة للوجود ذاته(10)، فالذات التفكيكية التي رآها حمودة قريبة من الذات الرومانسية، مسألة يجب إعادة النظر فيها كلياً لأن الذات التفكيكية قامت بإدراج نفسها في مركزية التأويل لدى الإنسان ــ في موازاة الموضوع التجريبي ــ مما جعلته مشتتاً، وفي الهامش. يقول بيير زيما عن علاقة الرومانسية بالتفكيكية على مستوى ضمني؛ غير صريح: "إن الرومانطقيين حين يتعلق الأمر بتقويض أسس النظام الهيجلي يستبقون بعض وجوه التفكيكية الدريدية"(11). لكن على الرغم من كل هذا، يستبعد زيما وجود تأثير للرومانسية على التفكيكية في قوله: "الرومانطقيون، لم يمارسوا تأثيراً على دريدا، وعلى التفكيكية، إنّ حداثتهم المناهضة للمنهجية، والمناهضة للهيجلية هي التي تبشّر بإشكاليته التفكيكية"(12).

على الرغم من الغموض الذي يعتور لفظة التفكيك، إلا أن جاك دريدا لم ينزعج له، ولا للمفهوم الآلي الميكانيكي الذي تحمله اللفظة، بقدر ما يزعجه تحديد مفهوم التفكيك، واختزاله في تلك السمة الدلالية؛ أي التحليل الآلي الميكانيكي. يقول دريدا موضحاً: "عثرت على مفردة التفكيك، في قاموس ليتريه Lettré، وكانت مؤدياتها النحوية واللغوية والبلاغية مربوطة فيه بأداء مكاني (آلي)، وبدا لي هذا الالتقاء مفرحاً، وشديد التلاؤم مع ما كنت أريد على الأقل أن ألمح إليه(13). طبعاً، إنّ فعل التفكيك الذي رأى فيه دريدا متوافقاً مع الجانب المكاني (الآلي) يتوافق مع رؤيته الوجودية القائلة بزوال سمة النظام عن الآلة، بصفة عامة، بسبب تفككها، وعن العالم بسبب انهيار نظام الثنائيات الضدية التي تحكمه. وهذا يؤدي بنا إلى القول بأنّ اللانظام واللانسق الذي اقترحه دريدا وشحذه داخل مفردة التفكيك يستلزم شحنة لا دلالية، وغموضاً يميّزه حتى لا يفقد بريقه، لأن تفحص إجراءات التفكيك من الداخل، وتبسيطها يؤدي إلى نقض كينونتها.

لقد ربط دريدا ذلك الغموض الذي يميّز مفردة التفكيك بمقولة الشبحية أو الطيفية Fantomachie/spectrologie؛ وهو ما لا يُرى، ولكن يُؤثر على موازين الحياة ولغة الفرد كتابة وصوتاً، فـ"فكرة الشبح تدلّ

على مقلوبات الحقائق أو معكوساتها على غرار الثنائيات الميتافيزيقية التي سعى دريدا إلى قلبها: الكتابة قبل الصوت، الجسد قبل النفس، الواقع قبل المثال"(14).

إن هذه المسائل والمقولات جعلت حمودة، في نقده، يصف دريدا بالكاهن، ومشروعه بالمارد، وفلسفته بالفوضى(15)، وكأنّ الأمر يتعلق بفكر كهنوتي أو شعوذة معرفية، وكل ما من شأنه أن يجعل هذا المشروع مجرد مغالطة أو هرطقة أقرب إلى المماحكات اللفظية فارغة المعنى والمدلول منه إلى التأسيس المعرفي(16)، فمن الواجب، هنا قبل إصدار مثل هذه الأحكام، إخضاع الفكر التفكيكي إلى التحليل والتشريح.

لا يمكن قصر إشكالية الغموض في خطاب التفكيك لدى دريدا، ولهذا يتوجب علينا البحث كذلك عن تلك السمة في طروحات جان بودريار، الذي يؤمن بالتفكيك، لا النظام، ليس فقط على مستوى اللغة، كما يذهب دريدا، وإنما على مستوى العالم والواقع المعيش الذي اختفت منه سمة الوضوح، وعوضتها سمة الإبهام والانقلاب. يقول يودريار: "إننا نعيش لحظة انقلابية تنقلنا من عصر الواقع إلى عصر موت الواقع، بسبب موت أو نهاية أو تحلّل المبدأ المؤسس للواقع، مبدأ الصراع والمواجهة والجدلية والتناقض والنفي والقطيعة والمجاوزة والثورة والقدم(17)؛ هذه الثنائيات البنيوية التي شكّلت الفكر الميتافيزيقي الغربي، وشكّلت السرديات الكبرى Les grand narratives(*)، اختفت كلياً في عصر ما بعد الحداثة، ليتم استبدالها باللاقيم واللاأسس. ومن ثم، فانتفاء الثنائيات هو تشكيل للغموض المفاهيمي في الطرح البودرياري، فعدم القدرة على التفرقة بين الشر والخير يعني التيه وغياب المعنى وتشتّته على مستوى القيم والأخلاق.

إن ذلك الغموض الموجود في الطرح المفاهيمي البودرياري مستمد من الطرح النيتشوي الذي لا يؤمن بوجود ثنائيات تحكم قيم الإنسان أو العالم ككل. فذلك التقابل بين الثنائيات مختلق غير أصيل في الشيء، ومن ثم، يمكن للإنسان أن يكون طيّباً وشريراً في الوقت نفسه. وهذا في حقيقته تكريس مفاهيمي للغموض على مستوى قيم الإنسان وأخلاقه. يقول نيتشه: "إن التضاد بين "الأناني" و"المنزّه"؛ "غير الأناني"، إنما يستحوذ على الوعي البشري أكثر فأكثر إبان انحطاط التقييمات الأرسطية. إنّ غريزة القطيع، على حد تعبيري الشخصي، هي التي تجد التعبير عن نفسها من خلال هذا التضاد بين اللفظين"(18)، فحديث نيتشه هنا عن غريزية القطيع الجمعي هو حديث عن سلطة العادة والتقاليد ودورها في تكريس مجموعة من الثنائيات من أجل خلق وضوح قيمي أخلاقي بين البشر، وهذا ما يريد نيتشه وغيره من ما بعد الحداثيين هدمه ونقضه كلياً، عبر "خلخلة الفكر اليقيني، وبثّ الريبة في الثنائيات التقليدية القائمة على بنية التضاد، فيروم الإقرار بأنّ الأصل هو انتشار الدلالة وتشتتها إلى درجة أن يلتبس الحضور بالغياب، والخير بالشر، والمعنى باللامعنى، فلا نملك، إذ ذاك إلا بالتسليم بغياب معنى سابق أو كتابة أصلية L'archi-écriture"(19)؛ فانفصال عرى الثنائيات ـ ومن بينها الدال والمدلول ـ من أسباب خلق غموض مفاهيمي مقصود في التفكيك.

ومن ثم، يقرّ كل من منير الجحوجي وأحمد القصوار بأنّ بودريار ينتقد الخلط ما بعد الحداثي للثنائيات، كما أنّه يؤمن بأهمية السيرورة الواقعية، فيرهنها بوجود مجموعة من الأسس القائمة على التضاد والتناقض الموجودة في الثنائية المتقابلة والمتصارعة، وغياب مثل هذه الأطر، حسبه، يؤدي إلى موت الواقع، وهنا يشدّد بودريار، بطريقة ضمنية في تحليلاته على خدعة وزيف ووهم التفكيك و تقاليد التقويض والتدمير الحاملة لإيديولوجيا وميتافيزيقيا تخليد وتأبيد الواقع، رغم نواياه التقويضية المعلنة.... كما هو حال التفكيك الهيدجري والدولوزي والفوكوي الذي، وهو يقرأ الواقع، كشبكات شمولية تسلطية ما فتئ يعيد بناءه ويؤبّده داخل بنيات أخرى(20)، وبناء على هذا تصير تفكيكية بودريار بنائية حينما تنهي الهدم.

إن الزيف الموجود في التفكيك له علاقة ببنية المجتمعات ما بعد الحداثية؛ فالتفكيك إذن كأنه يتصدى للزيف عن طريق زيف مقابل، فالزيف ما بعد الحداثي مقرون بأثر التكنولوجيا والإعلام ـ باعتبارها خطابات أو نصوصاً ـ على مخيال الشعوب، "فكل وسائل الإعلام تعيش على الحدث بوقوع الكارثة، وبالقرب اللذيذ للموت، وكمثال على ذلك، نذكر الصورة التي عرضتها جريدة ليبراسيون، وهي توضح قافلة لاجئين تعرضوا للهجوم مباشرة بعد أخذ الصورة وهذا استباق للنتائج، وتضليل مَرَضِيٌّ ومساومة، واعتقال للإحساس"(21)، إذ أصبح الخطاب يصنع الواقع، لا العكس، فوسائل الإعلام التي أنتجتها الروح الحداثية الوضعية تمردت على الذات الإنسانية، وأنقصت من قيمتها، وجعلتها تعيش في زيف وغموض لا نهائي، وهذا يندرج فيما يسمى بالتشيؤ. وهو نتيجة ابتعاد وسائل الإعلام عن الوظائف الحقيقة المنوطة بها؛ وهي نقل الواقع، فأصبحت تنتج واقعاً تحركه أيديولوجيات معينة، فصارت تمثل خطابات زائفة، حتى وإن اتسمت بالوضوح، أحياناً، فعندما "تتحول التلفزة إلى فضاء استراتيجي وافتراضي للحدث فإنها تصبح آلة للتصفية، حيث تتم إبادة الموضوع الواقعي، لصالح موضوع افتراضي في قبضة الوسيط الإعلامي"(22)، وهذا التشويش الإعلامي مرتبط، أساساً، بمفهوم الإرجاء أو الانتشار La dissémination وضياع العلامة في علاقتها بالمرجع (المشار إليه)؛ وهذا يقود إلى ضياع الحقيقة بصفة عامة.

إنّ ذلك التشويش الإعلامي الذي تحدّث عنه بودريار هو تطبيق عملي ونتيجة حتمية للسؤال الذي طرحه وعالجه حمودة؛ وهو الذي يتعلق بإشكالية سرقة المشار إليه (المرجع)(❖). يتساءل حمودة في هذا الصدد: "من الذي سرق المشار إليه Le référent؟، كان ذلك السؤال العابث الذي أثاره فنسنت ليتش في محاولة لوضع يده بدقة على جوهر النقد ما بعد الحداثي.... مما أدى إلى طوفان من المدلولات المراوغة والدوال الهائمة"(23)، التي لا تعترف بالمعنى وتكرس للغيبي وغير المفهوم.

في هذا الصدد تقريباً، يعبّر مؤلف كتاب ضد التفكيك جون إليس عن خواء التفكيك من أي منطق ضابط له في قوله: "إنّ أي بيان أو تحليل منطقي لما يكونه التفكيك يرتكب خطأً في حق كنهه أو ماهيته؛ إذ لا يمكن وصف التفكيك بعينه على نحو ما يحدث في مواقف أو حالات أخرى"(24)، لأن

كنه التفكيك، ولا منطقه، لا يعترفان بأية قاعدة أو معيار، فهو، أساساً لا يؤمن بأيّ قانون موصل إلى الحقيقة، بل يستند على حالات القانون الشاذة في نقد القانون نفسه، وفي اللغة لا توجد ـ حسبه ـ نظرية واضحة في عملية الفهم والتأويل.

ويواصل جون إليس في الكشف عن الزيف الواضح في المنطق الذي يتبناه التفكيك، إذ يرى أنه حين يعترض معترض على الكتابات التفكيكية بالنقد والنقض؛ قائلاً إنها متهافتة أو غير منطقية استناداً إلى معايير المنطق القديم، فالرد يكون من قبل التفكيكيين، في نطاق فكرة أنهم يلعبون ويعبثون في علاقة الدال بالمدلول، وأن أعداهم ليسوا في مستوى الطروحات الفكرية للتفكيك، لكن ما يحير إليس سؤال: لماذا لا نرى التفكيك يتعرض للفحص الدقيق والاختبار كما نراه يستخدم؟"(25) ولم لا يقدم التفكيكيون شرحاً مبسطاً لمنطقتهم، ونراهم يكتفون فقط بالرد العنيف، وتتفيه من يخالفهم الرأي؟

إنّ ذكاء التفكيك، وقدرته الخارقة على الحفاظ على درجة غموضه، ونسبيته، يكمن في الإجابة عن الأسئلة السابقة؛ إذ يرُدُّ كل من يقع في إلزامية الإجابة، من التفكيكيين، بأن المنطق البديل/المغاير لا يمكن أن يوصف أو يتعيّن، لأنّ أي وصف أو تحديد يعني الانضواء تحت مقولات المنطق القديم الذي يعترف بالمعيار أو الحدود والقيود(26)، فالتفكيك عكس ذلك، فهو يسعى إلى النأي بنفسه عن أيّة معالجة منطقية، مثل باقي الأطروحات الفكرية؛ إذ من أجل إثبات أطروحة في المنطق الأرسطي يجب الاستناد إلى التوبيك/الطوبيقا (Topiques) فـ"يجب البحث عن مقدمة تتضمن حقيقة الأطروحة، وعندئذ، إذا بيّنا أن هذه المقدمة صحيحة، نكون بذلك، قد ثبّتنا الأطروحة. ولدحضها، يجب إيجاد مقدمة تكون نتيجة للأطروحة: وعندئذ إذا أثبتنا أن هذه النتيجة مغلوطة فسنكون بذلك قد دحضنا الأطروحة"(27)، وهذه السلسلة من القياسات لا تكون في صالحه؛ فهو يقدم مقدمة لا يمكن له إثبات صحتها، لأنّه أساساً، لو حاول ذلك لدحض دعامات وأساسات التفكيك بطريقة غير مباشرة.

إنّ وصف حمودة للتفكيك بأنّه لعب وعبث يصح كثيراً، ويتلاءم مع ما ذهب إليه إليس في تحليلاته السابقة، نتيجة اعتماد حمودة على نقد إليس الذي فكّك لغز الغموض التفكيكي حين شبّهه بوضعية النظر إلى صندوق لم يفتح بعد، ولن يفتح ويقال إن ثمة شيئاً قيّماً فيه"(28)، أو بتعبير آخر لدريدا نفسه: "ما يتصل بالحقيقة يرفض الانقياد"(29)، ومن يحاول الإمساك بها ما هو إلا "سفسطائي يتظاهر بمعرفة كل شيء"(30)، فما فائدة التفكيك إذا لم نعرف كيفية اشتغال آلياته واستراتيجياته للكشف عن الحقيقة؟.

2ـ تشظي الهوية واختلاف المرجعيات في خطاب التفكيك:

شكلت قضية الهوية المتشظية والذات الفاقدة لماهيتها، واختلاف المرجعيات بين الطرح التفكيكي الغربي والطروحات المعرفية العربية، منطلقاً أساسياً في نقد حمودة للتفكيكية، فقد استلهم هاتين القضيتين من واقع النقد العربي، والطروحات الغربية المناهضة للتفكيك، وسنعرض لها في

هذا المبحث، موضحين الأطر العامة المستفاد منها، وآلية الاستفادة. ولكن قبل ذلك يجب ألا نحصر مفهوم الهوية في معناها الضيق؛ المتمثل في الأبعاد الثقافية والسياسية المميزة للإنسان، بل نقوم بتوسيعه إلى الأبعاد المتنوعة المميزة لكل الموجودات، ومنها الإنسان، والنص والعالم، والدين....، فما علاقة استراتيجية التفكيك بهذه القضايا الفلسفية؟

ينفي جاك دريدا أن تكون **معتقدات الإنسان** التي تشكل جزءاً من هويته وحاضره وماضيه أساسية له: "فالوعي التفكيكي لا يراعي حرمة أي شيء، لا علاقة له بكل ما يعتقده الإنسان إنما صلته بحرفية دوره الذي يكون حراً"(31)، وإذا كان مفهوم الهوية حسب رسول محمد رسول مرتبطاً فقط بالوحدة(32)، فإنّ طرح دريدا في نصه السابق يلغي تلك الوحدة ويكرس للتشتت الهوياتي للإنسان أو الجماعة الثقافية. يقول في الصدد نفسه الباحث محمد رسول: "نلاحظ أنّ سياسة الهوية والاختلاف تضمر نفياً مزدوجاً لأكثر من اتجاه يتّصف بالعمومية والشمولية والكليّة، ومنها الليبرالية الغربية والماركسية"(33).

نبدأ بفهم هوية الإنسان المتشظية في الطرح التفكيكي من خلال نقيضه، وهو الفكر البنيوي الذي بدوره حصر الإنسان في دائرة من الأنساق وجعله مجرد عنصر فيها. وإذا كانت البنيوية قد حصرت هوية الإنسان في أنساق، فإن التفكيك قد شتت هوية الإنسان إلى عدة أنساق لا تجانس ولا انسجام بينها، ومن ثم اختلفت مرجعيات ومقومات الإنسان الشرقي عن الغربي، في فكره ونقده.

إنّ أول تفكيك أحدثه دريدا في هوية النص، حين فصل بين الدال والمدلول، وانتقد الفهم السائد على أنهما يمثلان وجهين لعملة واحدة، أو أنهما يشبهان علاقة الجسد بالروح(34). هذا الفصل الدريدي جعل "التأويل ممكناً لأن البشر محكومون في لغتهم بفقدان جذري للمدلول، وفي هذا الفقدان يتأسس هذا الانزلاق الدائم للغة أمام نفسها بالشكل الذي تضاعف فيه ذاتها وتتكاثر في تخارج إزاء نفسها من دون نواة تشكل مركزها الذي تشد إليه سوى هذا الفراغ الذي يخلقه غياب المدلول، والذي يعكس حر كة التفاف غير متناهية"(35)، فالإنسان الخارج عن هوية منسجمة لا يهمه التأويل المنسجم الذي تتحكم فيه سلطة اللوجوس/العقل، ولهذا السبب رأى حمودة أن المزاج الثقافي للمجتمع الأمريكي الفاقد لهوية منسجمة، عبر تاريخ يؤسس لها، أكثر قدرة على استقبال التفكيك من الأوربيين(36)، وهذا يتفق نسبياً مع ما يذهب إليه جون ستروك في تحليله للغموض وربطه بالسياق الثقافي الفرنسي عند قراءته لميشال فوكو الذي يستنكر وضوح لغة الفكر، لأن ذلك يمثل مزية وطنية، وذهنية البرجوازيين الفرنسيين التي يحاربها، فقام بتقويض مستوى وضوح لغتهم وأساليبهم(37)، وحتى مسألة الغموض التي تطرقنا إليها في عنصرنا السابق لها علاقة بالمرجعيات المتنوعة والهوية الثقافية. إن الهوية المتشظية حسب دريدا لها علاقة وطيدة بمفهوم الشذرة التي هي: "الشذرة ليست أكثر من كسرة، من شظية، من نتوء، من فالق منتزع، من هاويته المحدقة عالياً، أو من حالة صدع وتصدع في المفهوم الكلي للشيء الأكثر مما هو شيء بحيث

تتماوج العناصر المكونة له متباعدة ومتمايزة، وكأنّ كلا منها له كينونة خاصة به، أو وراء هذا الانقسام عودة إلى الطبيعة الفعلية للشيء اللامتناغم"(38).

ولهذا السبب المتعلق باختلاف المزاج الثقافي والفلسفي والديني والاقتصادي العربي "عن الواقع الحضاري الغربي... والذي أنتج الحداثة بنظرياتها النقدية وقيمها الأدبية... المأزومة في الغرب ذاته، يجعل استيراد قيمها المعرفية من قبل واقعنا العربي ضرباً من ضروب العبث.... أو شكلاً من أشكال اللعب الحر للغة"(39)، وهذا الربط الطريف بين الهويتين العربية والغربية من جهة، ولعب التفكيكية الحر يفتح لنا مجالات واسعة للمقارنة بين دور الهوية في الكشف عن تلاعبات النص عند التفكيكية وقراءة المقولات الجوهرية لديهم، ومن ثم، ربطها مجدداً بالواقعين الغربي والعربي.

نبدأ بمركزية الصوت/الكلام، وعلاقتها بالمرجعيات الفلسفية القديمة، التي يعرض بيير زيما موقفاً له عنها: "إنّ المركزية الكلامية أو المركزية الصوتية، بما هي مبدأ أساسي للميتافيزيقية الغربية، إنّما هي على حد قول دريدا، سيطرة اللغة المحكية سيطرة الكلام أو الـ Phoné المفروض أنه يضمن حضور المعنى، ذلك أن المقالات الفلسفية ـ من أفلاطون إلى هايدجر ـ تنزع إلى إعطاء الأولوية للكلام، والحذر من الكتابة"(40).

حتى أن ليونارد جاكسون يربط التفكيك بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي كانت جارية في فرنسا أثناء حكم ديغول، ثورة الطلاب الوشيكة واندفاع الطلاب الثوريين وهم يصيحون باشمئزاز: "البنى لا تنزل إلى الشوارع"، فهم يستنكرون النظرة إلى الإنسان على أنه مجرد بنية لا غير. فلهم الحرية الكاملة في التحرك خارج الإطار البنيوي المقيّد"(41)، ولعل تلك الحرية لم تتحقق كما ذكرت السرديات الكبرى ذلك.

لم تقتصر ما بعد البنيوية على المفارقات الفكرية والحماسة الثورية والتلاعب اللاكاني بالألفاظ. ذلك أنّ ثمة تلاعباً بالأفكار المؤسسة لهوية الإنسان وكيانه المعرفي أيضاً: فديريدا على سبيل المثال لا يقتنع بتقديم سجالات ضد مواقف يرغب في أن يضعها موضع المساءلة، بل يكتب بدلاً من ذلك نصوصاً تقع في تلك المواقف الإشكالية؛ وهذا حسب جاكسون انتهاك للذوق واللياقة وتكريس لمسحة الجنون، فديريدا مثلاً حين رد على جون سيرل في مسألة الأعراف اللغوية، قام دريدا بانتهاك تلك الأعراف، وأساء أيضاً تهجئة اسم سيرل فكتبه SARL بدلاً من SEARLE(42) وإن كنا نعرف، من الغذامي أنّ "إنجليزية دريدا ضعيفة جداً فهو حين يقرؤها لا يشفق على نفسه من معاناة الحديث بلغة لا تنقاد له بسهولة، فكأنه يستل الكلمات من بطن معجم إنجليزي/فرنسي(43)، وهذا الاستعمال اللغوي عند دريدا يرتبط أساساً بهويته المتشظية (الفرنسية، الجزائرية، اليهودية، العرب، الأمازيغ) التي عبر عنها في كثير من كتاباته(44).

انطلاقاً مما سبق، لا يمكن تجاوز الهوية الدينية عند الحديث عن تنوع المرجعيات وتناقضها بين الطروحات الفلسفية العالمية، ومن ثم انتفاء فكرة العولمة الثقافية. ويخوض المسيري في هذه المسألة بطريقة طريفة تقترب إلى طروحات حمودة النقدية التشريحية؛ إذ

يحاول إيجاد علائق بين استراتيجية التفكيك كجزء من ما بعد الحداثة واليهودية، وقد حصر تلك العلائق في(45):

1 ــ ضم العقيدة اليهودية لعدد من العقائد غير المتجانسة، والمتناقضة بشكل عميق؛

2 ـ تذهب العقيدة اليهودية (في صيغتها الحاخامية) إلى أنّ التوراة هي الشريعة المكتوبة والتفسيرات الحاخامية التي دونت في التلمود تجسد الشريعة الشفوية؛

3 ــ هناك مدارس يهودية في التفسير والتأويل تفترض أن المعنى الباطني غير المنظور للعهد القديم أكثر دلالة من المعنى الظاهري؛

4 ــ هناك مدارس أخرى ترى أن فهم التوراة يشبه حالة الجماع، ولعل هذا يشبه من بعض الوجوه الحديث عن لذة النص.

على الرغم من هذه الروابط التي أوجدها المسيري من توجه ما بعد الحداثة الفكري والعقيدة اليهودية، إلا أن علي حرب لا يلتفت إليها في نظرته الشمولية الكونية إلى العولمة، يقول: "ليس من شأن العامل في حقل النقد الأدبي أن يتمرس وراء هويته الثقافية. وليست مهمته إنشاء نظرية نقدية عربية للتحرر من هيمنة النظريات الغربية.... غير أن بعض النقاد تطغى عندهم هواجس الخصوصية الثقافية، ولذا يتصرفون كمناضلين يهتمون بالدفاع أو الهجوم تبجيلاً للذات أو تبخيساً في الغير، مثلما فعل كتاب المرايا المقعرة، وقبله شقيقه كتاب المرايا المحدبة"(46).

جاء علي حرب في رده على كشوفات حمودة عن الاختلافات الشاسعة بين البيئة الفكرية الغربية والعربية، معتمداً على المعرفة والثقافة الغربية التي اعتمدت على أنسنة الدين، وتطبيق الكشوفات العلمية والنقدية على الدين، بوصفه خطاباً إنسانياً.

إن أي بحث في مرجعيات حمودة النقدية، هو بحث في آليات قراءته وفهمه للموروث الغربي؛ فلسفةً، ونقداً، وفكراً. ففهم المرجعية يستلزم، في سياق مقارباتنا الفكرية والنقدية، **فهم القراءة** التي يمارسها الناقد العربي عامة للفكر الغربي. لهذا، جاء فكر بعد ما بعد الحداثة يمثل مرجعية أطّرت فعل الكتابة النقدية، بطريقة نسبية بحيث وجّهت مجموعة من القضايا نحو توجه نسقي محايث بعدما عانت من تمزقات التشتت والضياع الذي صنعه فكر ما بعد الحداثة العبثي للنص والعالم والذات.

قائمة المصادر والمراجع:

1 ـ بيير ق.زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، ط1، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.

2 ـ جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية، أو في الترميم الأصلي، ط1، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008.

3 ــ جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، ط2، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، 2000.

4 ـ جاك دريدا، المهماز، أساليب نيتشه، ترجمة وتقديم: عزيز توما وإبراهيم محمود، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذيقية، 2010.

5 ـ جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.
6 ـ جاك دريدا، مواقع، حوارات مع جاك دريدا، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992.
7 ـ جان بودريار، الفكر الجذري أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوجي وأحمد القصوار، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.
8 ـ جون أليس، ضد التفكيك، ترجمة: حسام نايل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
9 ـ جون ستروك البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
10 ـ جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
11 ـ رسول محمد رسول، محنة الهوية، مسارات البناء وتحولات الرؤية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، 2002.
12 ـ روبير بلانشي، المنطق وتاريخه من أرسطو حتى راسل: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، لبنان، د.ت.
13 ـ عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2003.
14 ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
15 ـ عبد الله الغذامي، اليد واللسان، القراءة والأمية ورأسمالية الثقافة، سلسلة كتاب المجلة العربية، ع 172 الرياض، 1432 هجرية.
16 ـ عبد الغاني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
17 ـ عبد الغاني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008.
18 ـ عبد الله بومسهولي وعبد الصمد الكباص وحسن أوزال، أفول الحقيقة، الإنسان ينقض ذاته، أفريقيا الشرق المغرب، 2004.
19 ـ عبد الوهاب المسيري، "اليهودية وما بعد الحداثة، رؤية معرفية"، مقال بمجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، السنة الثالثة، العدد 10.
20 ـ علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع بيروت، عمان، 2005.
21 ـ فريديريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة: حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت، د.ت.
22 ـ لطفي فكري محمد الجودي، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011.
23 ـ ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية الأدبية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008.
24 ـ محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008.

الهوامش

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 177، 178، وغيرهما.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 179.

(3) جون ستروك البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 26.

(4) المرجع نفسه، ص 27.

(5) المرجع نفسه، ص 27، 28.

(6) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 179.

(7) عبد الغاني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 58.

(8) جاك دريدا، الكتاب والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، ط2، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، 2000، ص 58.

(9) ينظر: المرجع نفسه، ص 58، 59.

(10) ينظر: جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 23 ـ 24.

(11) بيير ق.زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، ط1، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص 29.

(12) المرجع نفسه، ص 29.

(13) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 58.

(14) محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008، ص 202.

(15) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2005، ص 150، 151، 152، 153.

(16) ينظر: عبد الغاني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحن مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008، ص 53.

(17) جان بودريار، الفكر الجذري أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوجي وأحمد القصوار، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص 5.

(❖) السرديات أو المرويات أو المحكيات الكبرى هي الوعود التي قدّمتها فلسفة الأنوار الغربية للإنسان، ومنها الحرية والاستقلال، والتقدم العلمي.

(18) فريديريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة: حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت، د.ت، ص 23.

(19) عبد الغاني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع تأويلي عقلي، ص 23.

(20) جان بودريار، الفكر الجذري، أطروحة موت الواقع، ص 6.

(21) المرجع نفسه، ص 46.

(22) المرجع نفسه، ص 46.

(❖) رغم أن حمودة لا يفرق في استعمال مفردة المشار إليه بين المرجع وبين المدلول، وهذا لعدم اعتماده على المؤلفات السيميائية التي تخوض في هذه المسألة، ففي كثير من الأحيان يربط مصطلح المشار إليه بالمرجع، وهو الأصوب، كما في هذا النص: "هل قلنا العلامة؟ لكننا نتحدث حتى الآن عن سرقة المشار إليه Le référent". ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج

من التيه، ص 68. كما نجده مرات أخرى يستعمل لفظة المشار إليه قاصداً بها المدلول كما في نصه الآتي: "ذلك التوحد بين الدال والمدلول هو أساس حدوث الدلالة أو المعنى، وهو جوهر سلطة النص. وحينما يتمّ نسف ذلك التوحّد، بمعنى أن الدال لم يعد يشير إلى مدلول محدد، بل إلى أي مدلول، تضرب سلطة النص في الصميم" ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 56.
(23) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 49.
(24) جون إليس، ضد التفكيك، ترجمة: حسام نايل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص 17.
(25) ينظر: المرجع نفسه، ص 18.
(26) ينظر: جون إليس، ضد التفكيك، ص 18، 19.
(27) روبير بلانشي، المنطق وتاريخه من أرسطو حتى راسل: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، لبنان، د.ت، ص 22.
(28) جون إليس، ضد التفكيك، ص 19.
(29) جاك دريدا، المهماز، أساليب نيتشه، ترجمة وتقديم: عزيز توما وإبراهيم محمود، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذيقية، 2010، ص 79.
(30) جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص 62.
(31) جاك دريدا، المهماز، ص 23.
(32) ينظر: رسول محمد رسول، محنة الهوية، مسارات البناء وتحولات الرؤية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، 2002، ص 31، 32.
(33) المرجع نفسه، ص 50.
(34) ينظر: جاك دريدا، مواقع، حوارات مع جاك دريدا، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992، ص 22.
(35) عبد الله بومسهولي وعبد الصمد الكباص وحسن أوزال، أفول الحقيقة، الإنسان ينقض ذاته، أفريقيا الشرق المغرب، 2004، ص 33.
(36) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 165 ـ 166.
(37) جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص 27.
(38) جاك دريدا، المهماز، ص 28.
(39) لطف فكري محمد الجودي، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص 95.
(40) بيير ف.زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، ص 57.
(41) ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية الأدبية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص 172.
(42) ينظر: المرجع نفسه، ص 176.
(43) ينظر: عبد الله الغذامي، اليد واللسان، القراءة والأمية ورأسمالية الثقافة، سلسلة كتاب المجلة العربية، ع 172 الرياض، 1432، ص 144.
(44) ينظر: جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية، أو في الترميم الأصلي، ط1، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008، ص 10.
(45) ينظر: عبد الوهاب المسيري، "اليهودية وما بعد الحداثة، رؤية معرفية"، مقال بمجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، السنة الثالثة، العدد 10، ص 95، 96.
(46) علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع بيروت، عمان، 2005، ص 125 ـ 126.

❑❑

قراءة سردية في أقصوصة صالح سميا

"الأسوأ لم يأت بعد"

□ د. نجيب غزاوي*

سأعتمد في هذه الدراسة مبادئ التحليل السيميائي للنصوص، وبخاصة مبادئ مدرسة باريس للسيمياء. لذلك سأدرس المحاور التالية في التحليل:

محور الشخصيات، وهو يُنظم هنا وفاقاً لصنف حاضر/غائب، والحاضر هنا يعرِّفنا على الغائب: يتحدث عنه عبر الوصف والتعليق والتذكر. كما أن الشخصيات الحاضرة تحمل، عموماً، بعداً رمزياً واضحاً، سأتطرق إلى معالجته. وهذه الشخصيات في العموم صامتة يتصدى الكاتب للتعبير عنها من خلال الوصف والمونولوج الداخلي.

محور المكان: وأكشف هنا التقانة نفسها القائمة على صنف حاضر/غائب، وأتعرف على الحيز الغائب هنا من خلال الشخصيات التي تصفه عبر المونولوج الداخلي. ويظهر هنا، كما في الشخصيات بعد رمزي للحيز الحاضر، سيخضع للتفصيل في أثناء التحليل.

محور الزمن:

وسأعالجه في علاقته مع تطور السرد، وكذلك مع تقانات السرد. ونلاحظ أن الكاتب يعتمد هنا تقانات الوصف والمونولوج الداخلي والتذكر والتسارع الدرامي الخاص بالجنس الأدبي الذي يتصدى له.

1 ـ تنظيم الشخصيات:

1 ـ 1 الشخصيات الحاضرة:

1 ـ 1 ـ 1 شخصية الأم: نحن أمام ذات تسعى للحصول على الشيء ذي القيمة، وفاقاً لمصطلحات التحليل السيميائي للسرد. ويتمثل هذا الشيء ذو القيمة في إنقاذ الطفل، وإذا تعذر ذلك، ففي دفنه. إننا أمام صورة عناة

* عضو اتحاد الكتاب العرب فرع اللاذقية.

والبعل وأنتيغون وأخيها. ويسيطر الإبهام حول هذه الشخصية، منذ بداية النص. يبدأ النص بعبارة "جالسة عند العتبة"، ثم "تمشي نحو السرير"، "تتأمل الطفل". ثم يقدم النص اسمها "فاطمة"، ذلك الاسم المقدس الذي يعيد إلى "البتول مريم"... يترك النص إذن لحدسنا الفرصة كي نستنتج أنها أم الطفل، دون أن ينطق ذلك بصراحة. ينكب النص بعد ذلك على تقديم الصورة النفسية لهذه الشخصية: هي تتميز بفوضى الأحاسيس حيث تختلط لديها العوامل النفسية بالعوامل الفكرية: "وتبتسم فيظهر الدمع المتجمد في المقلتين"، إنها في حالة شلل فكري سببه الألم الشديد. وتتطور حركة الشخصية في اليوم التالي، من خلال سعيها لحماية الطفل ورعايته: إنها في البداية في حالة تأمل: "تتأمل فاطمة جسد الطفل الساكن". أما اليوم فهي تقوم بحركات أكثر تطوراً وتعقيداً: "تتقدم في السرير، تهمس تعال يا وحيدي، تعال يا صغيري. تأخذ الطفل بيدين مرتعشتين، تغلفه بملاءة بيضاء، ثم تعيده إلى السرير، تمر يديها فوق الجسد المدثر بالبياض". تشهد هنا الانتقال من التواصل اللمسي إلى التواصل الكلامي... وتعبر الحركات عن حالة الخوف على الطفل والحنان، كما توحي الملاءة البيضاء، والجسد المدثر بالبياض، بما ينتظرنا لاحقاً من اكتشاف.

يلجأ الكاتب هنا إلى المونولوج الداخلي من أجل إكمال صورة هذه الشخصية التي تنسى، في صحوة واعية، ولوهلة، حالة "فوضى الأحاسيس" لتحاول اللجوء إلى الفكر والمنطق، إنها تواسي نفسها: "لا وقت للدموع يا فاطمة! فالأعظم لم يأت، لا مكان للدموع يا فاطمة". تنكب فاطمة، بعد ذلك، على وصف الطفل كما تراه، وتستمر في هذا السعي من أجل العودة إلى العقل والمنطق، من خلال التذكر أو محاولة التذكر: "تحاول أن تتذكر تعاقب الأحداث، أن ترسم صورة في مخيلتها للأيام التي مضت". ثم تأخذ موقفاً تقويمياً تطلق من خلاله أحكاماً على هذه الذكريات: "كان ذلك أشبه بكابوس مرعب حيث تتدحرج الأشياء وتتطاير كلما هدرت الطائرات حاملة القدر والدمار، منذ أيام وهي تعيش تجربة الموت".

تشكل سلسلة الذكريات هذه محركاً للسرد، فهي تلقي الضوء على أسباب ما يحدث للشخصية وابنها على الصعيد المادي والمعنوي والنفسي: إنها ضحية عدوان غاشم.

تخرج الشخصية، بعد ذلك، من الذكريات لتعود، من جديد، إلى الشيء ذي القيمة، الطفل. ننتقل هنا من التأمل إلى الحنو والاحتضان، على حركات أكثر انفعالاً: إنه التصاعد العاطفي الذي تعبر عنه أفعال الشدة: "تجذب الطفل إلى صدرها، تشده، تعصره، تحاول أن تعيده إلى داخلها". يثير تذكر الخطر لدى الأم غريزة الحياة، وحماية من خرج من أحشائها. ويتدخل هنا عنصر خارجي، للمرة الأولى في النص: "صراخ العصفور". إن المفردات المستخدمة في وصف العصفور توحي بأنه رسول الذات المضادة: صراخ، أنين مرعب ومأساوي، إنذار.

ويدفع هذا التدخل بالسرد إلى الأمام/ ويتمظهر هذا الأمر من خلال حركة ذات دلالة تقوم بها الأم وتكشف عن أمور جديدة في الحدث، كما يطلق المونولوج الداخلي من جديد: هناك حركة خوف: "تهدهد هذا الجسد الساكن بين ذراعيها"، وهناك نصيحة "اسرعي يا فاطمة، فالأكثر رعباً لم

يأت"، وهناك الاكتشاف "ضوء باهت يتسرب من شقوق البيت المتهدم". نكتشف إذن أن البيت متهدم. وتتبع ذلك حركات ثلاث من الأم: نحو البحر، ويشير المونولوج الداخلي المرافق لهذه الحركة إلى حيرة لدى الأم وضياع: لماذا البحر؟" لأنه أكثر اتساعاً، أكثر قدرة على المقاومة، لا يمكن تدميره". تتجه فاطمة، في مواجهة الموت، إلى الماء مصدر الحياة، ونكتشف في رحلتها إلى البحر، وللمرة الأولى، أن هناك حجارة وصخوراً ودماراً وخراباً، هناك أرض مشتعلة. ونكتشف ما هو أهم: إن الطفل ميت وذلك من خلال عبارة "منذ أن انطفأت شعلة الحياة من جسد الطفل". لقد اضطربت الأحاسيس لدى هذه المرأة لدرجة لم تعد قادرة على التمييز بين الحياة والموت، لقد تعطلت قدرتها على الفهم والإدراك، أو أنها تعرف ولا تريد أن تعرف: إنها ترفض الواقع، واقع أن ابنها قد مات!

في لحظة الضياع هذه، تتدخل الذات المضادة، من جديد، عبر أحاسيس صوتية: "أصوات الرصاص...". ويحرض هذا التدخل من جديد حركة جديدة لدى الأم: **الحركة نحو الشجرة**، إنها شجرة بعيدة، تحمل الأم إليها طفلها. إنها هنا أيضاً حركة باتجاه الحياة، فالشجرة هي دوماً شجرة الحياة، ومع هذه الحركة يأتي التأكيد بأن الطفل ميت: "تهز الطفل الجامد، كما لو أنه قادر على الكلام!" وتظهر في هذا السياق الشمس، إشارة إلى تدخل آخر للذات المضادة، فليست هذه الشمس مضيئة ودافئة: "حرارة الشمس حادة وقاتلة، شمس تموزية حارقة، ترى الشمس والأفق، تسقط على ظهرها". يترافق وصف الشمس بأربعة نعوت سلبية ترتبط بالموت، إنها الشمس نفسها التي دفعت بطل ألبير كامو في رواية "الغريب" إلى ارتكاب الجريمة. وهي هنا تزيد من مأساة الأم وألمها: الأم رمز الخصوبة والحياة في مواجهة الشمس رمز الحريق والجفاف.

تتطور الشخصية بعد هذا التدخل لتبدأ مرحلة التماهي مع الواقع: إنسانة منهارة محطمة، فقدت كل قدرة على التمييز والتفكير الواعي تتماهى مع الدمار والخراب اللذين يحيطان بها: "الأرض تدخل جسدها، الأرض بأكملها تتداخل في الجسد المنهك لتصبح جزءاً منه". ويعود المونولوج الداخلي من جديد، ليعبر عن ومضات الوعي التي تعتريها بين حين وآخر: "أنا واثقة أن هؤلاء الجبناء لا يجرؤون على المواجهة، لا يجب أن تترك نفسها للهذيان". ثم تعود للهذيان والدوامة: "تجري في كل الاتجاهات، تعبر المكان الفارغ طولاً وعرضاً".

ويتصاعد اضطراب فكري، فتقع في الحيرة بين الحقيقة والوهم وينطلق المونولوج الداخلي من جديد على شكل سلسلة من التساؤلات: "أين الشجرة والبحر؟، أين رائحة البحر؟، ربما لم تغادر المكان أبداً!". غير أنها ترتد إلى حالة الوعي من جديد، عبر المونولوج الداخلي أيضاً: "اصمدي يا فاطمة! إياك أن تنهزمي! المقاومون لا ينهزمون أبداً!" ينطلق في **الحركة الثالثة من أجل إعادة اكتشاف المكان**". ترى البحر من جديد، أو هكذا يخيل إليها". ويعود المونولوج الداخلي ليتحدث عن واجبها، واجب الأنثى تجاه الذكر، وتردد، مثل عناة وأنتيغون: "للطفل حق في قبر حقيقي!" وتحفر قبراً صغيراً لتدفن فيه طفلها وطفلاً آخر مزقته قنابل الطائرات، وبذلك تكمل مسارها السردي المنشود.

1ـ1ـ2ـ الطفل: يمثل الطفل الشيء ذا القيمة في هذا السرد، ولا تتمثل قيمته في الحصول عليه بل في تأمين قبر له: فهذا، كما قلنا، واجب الأم وحق الطفل عليها.

يعالج الكاتب صورة الطفل معتمداً تقانة الغموض الذي يحرض التشويق: فهو ينظر إلى الطفل عبر محور "الظهور على غير حقيقته"، إذ يتركنا، من خلال اعتماد هذه التقانة السردية في حالة تردد: هل نحن أمام طفل ميت أم حي؟ ونستمر على هذه الحالة حتى آخر السرد. ويستند الكاتب في هذه المعالجة التشويقية إلى حركات الأم تجاه الطفل وتطور هذه الحركات. يبدأ رسم الصورة مع السطور الأولى من السرد: "تمشي نحو سرير طفل في صمت أخرس، تتأمل فاطمة جسد الطفل الساكن، تبتسم، فيظهر الدمع المتجمد في المقلتين". تترك هذه الجمل الثلاث القارئ في حيرة: فالمفردات توحي بشيء غير مؤكد: "الصمت الأخرس"، "الطفل الساكن". وتدفعنا الأم بعد ذلك خطوة إلى الأمام نحو الحقيقة من خلال العبارة: "يظهر الدمع المتجمد في المقلتين". إنها حالة الشك التي تطورها ريشة الكاتب. ويزداد الشك قوة في مقطع لاحق من النص حين تستيقظ الأم: "تتقدم إلى السرير، تهمس: تعال يا وحيدي! تعال يا صغيري!".

إنها تخاطبه، إلا أن عناصر نصية أخرى تعيدنا إلى الشك: الكفن"، تغلفه بملاءة بيضاء، الجسد المدثر بالبياض، لا وقت للدموع يا فاطمة". ويستأنف النص لعبة الشك هذه: "تزيح الغطاء عن وجه الطفل، إنه ممدد قبالة النافذة الصغيرة، كما لو كان ما يزال قادراً على البكاء والضحك والجري والصراخ". إنه إذن ممدد في وضع الميت، ومحروم من جميع الأنشطة التي تدل على الحياة: البكاء والصراخ والجري... وتوضح عبارة "كما لو كان" الافتراضية الموقف، إلا أن لعبة الشك تستمر من خلال الاستدراك "بل": "بل إنه يبتسم، وجهه جميل وشفاف، ابتسامته شاحبة، وعيناه مفتوحتان على الفراغ، تنظران من النافذة كما لو أنهما تريدان تسريع مجيء الصباح". يا من تشك استمر في الشك، ففي النص عناصر تدل على الموت والحياة: الموت "ابتسامة شاحبة، عيناه مفتوحتان على الفراغ"، الحياة "بل إنه يبتسم، وجهه جميل وشفاف، تنظران من النافذة كما لو أنها لو تريد تسريع مجيء الصباح". ويتصاعد الشك في مرحلة أخيرة". إنه ساكن، ولكنها تغني له فهل يسمعها؟. يستدرك الكاتب هنا بـ"لكن"، وينهي نصه بالسؤال.

غير أننا نقطع الشك باليقين مع تحرك الأم نحو البحر، تائهة عطشى، إذ يقول النص: "منذ أن انطفأت شعلة الحياة من جسد الطفل". وتؤكد حركة الأم ذلك: "لن تنجو من الدمار يا صغيري، تهز الطفل الجامد، تريد أن يحدثها كما لو كان قادراً على ذلك". ونلاحظ عودة الكاتب إلى العبارة الافتراضية، لتأكيد الموت كما فيما سبق. نكتشف إذن أننا أمام طفل ميت، ومنذ بداية السرد، مما يفسر، بعد لأي هلع الأم و يأسها وضياعها.

1ـ2 الشخصيات الغائبة:

هناك شخصية غائبة واحدة، إنها الذات المضادة التي تمتلك امتدادات تظهر في النص. أما الكشف عن هذه الشخصية فيتم عبر المونولوج الداخلي والذكريات وظهور هذه الامتدادات عبر النص.

يبدأ دخول الشخصية المضادة الغائبة عبر التذكر، إنها الأم دوماً: "تحاول أن تتذكر تعاقب الأحداث، أن ترسم صورة في مخيلتها للأيام التي مضت، [شيء] أشبه بكابوس مرعب، حيث تتدحرج الأشياء وتتطاير، إنه تجربة الموت كل يوم". تجربة فيها حقد وغضب على البيوت والأطفال والنساء: الحرب هي الذات المضادة، الحرب ضد الأبرياء. وتتبدى امتدادات الذات المضادة هذه من خلال". عناصر نصية تتمثل في صراخ عصفور يشبه "أنيناً مرعباً ومأساوياً، إنه نذير شؤم يحذر من أن نهاية العالم قد اقتربت". كما تتبدى من خلال أحاسيس سمعية: أزيز الرصاص الذي يصم الآذان تسمعه من بعيد، وأحاسيس بصرية سمعية: الطائرات وموسيقى الرصاص، وأحاسيس لمسية: حرارة الشمس. وتلفتنا هنا عبارة "شمس تموزية" التي تنسب الشمس إلى إله الحرب "تموز".

2ـ استخدام الرمز:

يستخدم الكاتب في بنائه السردي رموزاً عدة تضفي على نصه وشخصياته طابعاً مقدساً يعبر عن موقف قيمي من الكاتب تجاه شخصياته. إننا أمام بنية رمزية واضحة الدلالة تتمثل في الأم والطفل والشجرة والبحر. تحمل الأم اسماً مقدساً "فاطمة" وهي ترمز، ضمن ملامح حددها النص، إلى السيدة مريم العذراء، وابنها، أما المنزل المهدم فهو المغارة، والطفل في المهد (السرير). ثم يأتي اللجوء إلى الشجرة (وهزي إليك...)، وأضيف أن الشجرة في تراثنا، منذ آدم ترمز للحياة، وكذلك كانت شجرة مريم (تساقط عليك رطباً هنياً فكلي واشربي وقري عيناً). أما العدو في النص فهو نفسه من صَلَبَ المسيح. وأخيراً نقف عند رمز الماء والبحر، وهو يرمز أيضاً للحياة (وجعلنا من الماء كل شيء حي): تتوجه الأم ضمن هذا البناء الرمزي إلى الشجرة والبحر.

3ـ التنظيم المكاني للسرد والحركة:

يمكن أن نعالج المكان في هذا النص من خلال الصنف حاضر/غائب وأعلى/أسفل. وتبقى الصفة المسيطرة عليه صفة المكان المخيب، ما عدا تحت الأرض، أي القبر الذي يسمى سيميائياً حيز الحسم حيث يحظى الجسد بالدفن، وتحفظ كرامته.

3ـ1 المكان الحاضر: ما من هوية للمكان الذي يجري فيه الحدث، إلا أننا نعرف، مع السطور الأولى من السرد، أننا أمام بيت مهدم تعيش في كنفه أم وابنها، ونعرف أن في هذا المكان سرير، وأن الدمار والموت يحيطان بهذا البيت، وأن الحيز الغائب يتسبب بهذا الخراب.

إلى جانب البيت، هناك طريق تتجه نحو البحر: تسير الأم في هذه الطريق دون أن تعرف السبب ودون دليل، إنه مكان مألوف عموماً، غير أنه اليوم غير مألوف بسبب ما حل به من دمار وخراب. ليس أمام الأم سوى التوجه إذن إلى تحت الأرض كي تكمل مسارها السردي: لذلك فهي تحفر قبراً ليضم رفات طفلين.

3ـ2 المكان الغائب: يتمظهر هذا المكان من خلال مجموعة أحاسيس وذكريات وأشياء تُعدُّ امتداداً له. ويبدأ أول ظهور له حين تحاول الأم أن تتذكر ما جرى في هذا المكان: إنه حيز "الكابوس المرعب حيث تتدحرج الأشياء وتتطاير"، وهو أيضاً حيز "الحقد والدمار"، الذي عاشت فيه الأم تجربة الموت.

يتبدى هذا الحيز من جديد من خلال امتدادات له: العصفور (ربما الغراب!)، يصرخ، يئن بشكل مرعب مأساوي، إنه ينذر الأم بالرحيل. كما يتسرب هذا الحيز الغائب إلى الحيز الحاضر عبر سلسلة من الحاسيس السمعية والبصرية واللمسية (أصوات الرصاص، وحرارة الشمس المحرقة).

4ـ التنظيم الزماني:

فيما يبقى المكان غير محدد بشكل واضح، يحدد الكاتب الزمان الذي يجري فيه الحدث بشكل دقيق: نحن في الصيف، وفي شهر تموز "شمس تموزية حارقة". يبدأ زمن السرد في الأقصوصة ليلاً، وفاقاً للنص، فالإشارة إلى الزمن تتحدث عن "ضوء باهت يتسلل إلى الغربة". يتبع ذلك مقطع يبدأ مع عبارة "عند طلوع الفجر" وعبارة "تطفئ شمعة أصبحت في نهايتها": نحن إذن أمام يوم جديد... وتأتي بعد ذلك عبارة تشير إلى نهاية النهار "رغم أنها مشت طوال النهار". كل شيء يشير إلى أن زمن السرد قد استمر ليلة ونهاراً.

وأخيراً إن ما يلفت في هذا النص استخدام التقانات السردية المتعددة في بناء الشخصيات وفي تنظيم المكان والزمان السرديين، وكذلك المحافظة على عنصر التشويق على مدى السرد فيما يتعلق بهذه الأمور الثلاثة، ثم التوظيف الجيد للزمن من أجل تعميق دلالة هذه العناصر.

❑❑

قوة الأسطرة والعمق الرمزي

قراءة في المجموعة القصصية

(وكنت شاهداً) للكاتب نصر محسن..

□ محمد ياسين صبيح

في ظل إصدار هذا الكم الكبير من المجموعات القصصية التي تنشر سنوياً، قلما نعثر على عمل يحقق معايير الإبداع القصصي الحقيقي في الحدود الدنيا، أو باستطاعته اختراق الأصوات القصصية المبدعة والتقليدية التي عرفناها، ليحقق صوت منفرد يكون علامة ما في السرد القصصي، من هنا نستطيع أن ننظر إلى المجموعة القصصية (وكنت شاهداً)(1) للكاتب نصر محسن والتي لم تأخذ حقها من السبر والدراسة، لما تحويه من آليات وتقنيات سردية وعمق دلالي مهم، على أنها محاولة ناضجة وقوية لتتبوأ لها مكانة في القيمة السردية والقصصية الحالية..

يجيد الكاتب نصر محسن التنقل بين الأزمنة، ليكمل بها العمق الفلسفي والحياتي للأفكار التي يود طرحها من خلال قصصه، في مستويات متوازية تعطي للنصوص عمقا موزعا على الكثير من الدلالات، فهو لا يقول شيء، ويقول كل شيء، معادلة صعبة المنال في القصة القصيرة.. تبدو نصوصه كأفق بعيد، قريب علينا اجتيازه لنصل إلى روعة السرد والتأويل، ويدهشنا بتلهف لا ينتهي على مدى صفحات المجموعة، تلاحقنا زفرات أبطاله وهم يجوبون أزمانهم بحثاً عن كهف يركنون فيه أحلامهم، ربما أفكارهم التي لم يحن موعدها بعد.. كما نعرف أنه من أساسيات السرد القصصي احترام ذهن المتلقي ليأخذ جرعته من التأويل، دون أن يوجه إلى زقاق محدد، من هنا نوافق بارت في هذه النقطة عندما أعلن موت المؤلف لصالح المتلقي، وإن كان ذلك يجعل العلاقة مشوشة بين الكاتب والنص، حيث يجد القارئ متعته في القراءة والتأويل.. لكن نقول بأن المجموعة كانت تستحق غلافا أفضل من الناحية التعبيرية والتأويلية والجمالية، فالشاهد ليس

شخصا بعينه، بل هي الثواني والأيام وكل الرؤوس والعقول.. كل شيء حتى الحقول، شاهد على كل تأزم وفرح نسببه..

نعلم أن القصة القصيرة من أصعب الأجناس الأدبية، فهي تحوي من خلال سرد مقتضب أفكارا خلاقة، دون الخوض بالإسهاب والوصف والشرح التي تكون من مواصفات الرواية، ولكن للأسف يقع الكثير من الكتاب في مطب الإطالات غير المبررة، وباتباع أسلوب سردي أقرب إلى الرواية، رغم أن الإطالة أحيانا قد تخدم السرد والفكرة بشروط إبداعية، لكن كاتبنا نصر استطاع أن يقدم توليفة مميزة بين الاختصار والإسهاب في بعض القصص، خدمت الأفكار التي أراد تقديمها بإيحائية عالية، دون أن يقع في مطب المباشرة، مع وجود بعض الإطالة في قصصٍ أخرى..

نعرف أن العنوان مهما في العمل الأدبي، فهو يشكل الخطوة الأولى نحو الدخول إلى عوالم القصص، وغالباً ما يكون عنوان إحدى القصص، إلا أن كاتبنا نصر فضل أن يكون مختلفاً عن كل عناوين المجموعة، وهذا برأيي أعطاها بعداً دلاليا وتشويقياً مهماً، لذلك من خلال العنوان (وكنت شاهداً) أراد أن يكون الشاهد على كل العوالم والأحداث التي عاشها أبطاله، فكان موجودا في أزماتهم ووحدتهم وأفراحهم، كما أراد أن يشركنا بقوة بكل ما رآه، وأن يجعل الزمن والمكان شاهداً على كل أزماتنا وخيباتنا وآمالنا، من هنا نجد العنوان مشوقا يدفعنا لمعرفة المزيد..

في قصة /الأوفياء/ رغم تقليدية السرد رأينا أن الكاتب استطاع حبك الأحداث بحرفية ورمزية خلطت الواقعي بالتخيلي، ليعطي برمزية موفقة أفكاراً جديرة بالتوقف والتبصر في فحواها، فالمختار هو المدبر الرئيس في القرية، عندما يغيب تكون فرصة للمنافسين لتبوء مكانه، وهنا استطاع الكاتب نصر برمزية القرّاص، أن يلامس خطورة تجاوز بعض الخطوط التي رسمها المختار، فالوصية التي حبكها المختار بوضع القراص كانت متقنة لمنع التلاعب بمشيئته حتى بعد مماته..

في قصة /الأغنية قبل الأخيرة/ رأينا سردا مشوقاً، استطاع من خلاله حبك الأحداث بتداعيات تداخلت بين التخيل الذاتي والواقعي، حيث رصد الذات المهزومة رغما عنها، ورصد تحولاتها الإنسانية والعاطفية، فالفرح ليس مهنة القوة، بل الصدى هو الممكن في أجواء الصراخ، ولا يكون للموسيقى دور عندما ينعدم الإحساس بالحياة، يقول (عادت إليَّ الروح، لن أبيت هنا إذاً، بدأ ذلك الجبان ينسل من رأسي، كنت أحاول أن أطرده وأغيّب صورة طفلتي المريضة، إيذانا بعودة الشاعر الجريء، الذي رفع صوته ذات ليلة في زنزانة باردة) (ص18). يرصد الصراع بين الرغبة في الانفلات إلى الحياة بكل ما فيها، وبين قوة الانتظام في القطيع، كما يرصد الآلام التي تعترض درب من يخرج عن هذا الانتظام القسري الهادفة إلى هزمه من الداخل، والمفاجئ أنه وبثبات ورغم عمق جراحه، يخلق أغنيته التي يحب..

هي دعوة للحياة بكل فرحها وآلامها، هي دعوة لنكون نحن ذاتنا مهما كبر الجرح..

كما يدخلنا في جمالية الأسطورة وسحر الغرابة الذي يقدم لنا الأحداث بصيغة فوق الواقع، من خلال عرض سوريالي بناء، إنها براعة يستخدم فيها المخيال ليبين كم نحن مغفلون، لا ندرك قبحنا إلا إذا تحطمت قوانا دفعة واحدة، كما فعل بصير بالبطل في قصة / هلوسات رجل طيب/ حيث جعله غير قادر على إدراك ذاته، بل أصابه بشلل مؤقت..

يمكننا عدّ القصة القصيرة بشكل عام مجازاً كأسطورة محدثة، فهي تطورت تاريخيا عبر الحكاية والأسطورة، فالأسطورة كما عرفها **لانريكي اندرسون امبرت** [2] (تقف بين التاريخ والخيال، فهي قصة غير حقيقية وتعالج أموراً مألوفة وغير متسقة القواعد). من هنا اشتغل نصر محسن على أسطرة الكثير من الشخصيات والقصص، حيث أدرك أنه باستخدام الأسطورة يمكننا استكشاف عوالم خفية عميقة الرؤى والدلالة بمساحة قصة قصيرة، ونعلم أيضا أن توظيف الأسطورة أمر شائك وصعب، خوفاً من طغيان الحدث الأسطوري على المقابل الواقعي، من حيث سيطرة السرد المتعلق به دون أن نلتفت إلى إسقاطاته الواقعية..

نميز في التداخل النصي بين الأسطوري والواقعي في القصة القصيرة، أشكالا سردية عدة، نستخدم فيها أساطير معروفة مثل التناص المتقن، أو باستخدام عوالم أسطورية يبتكرها الكاتب ليخلق رؤى حكائية جديدة يدفع لإعطائها دلالات مهمة.. ففي الحالة الأولى يمكن أن نرى تأثير النص الغائب كما قال محمد عزام [3] (الذي يختص بعلاقة النص الأدبي بالأعمال الأخرى، لأنه لم ينشأ من لا شيء، وإنما يتغذى جنينيا بدم غيره)، بمعنى استجلاب نصوص أو شخصيات أسطورية معروفة واستخدامها في العمل الأدبي، وهذا ما نعرفه بالتناص الأدبي، لكننا في مجموعة وكنت شاهداً، نرى أن الكاتب نصر محسن لم يستخدم التناص بشكل كبير وواضح إلا في بعض الحالات، لكنه ابتكر أسطورته المتخيلة، التي قدمها كبيئة مكملة للنص ليعمّق إسقاطه الدلالي، ويستطع التحرك بحرية كبيرة على مساحة تعبيرية وتأويلية واسعة، دون الخوض في المباشرة، كما فعل في قصة / هلوسات رجل طيب/ و /شيء من الجحيم/، حيث ابتكر شخصيات أسطورية أو مؤسطرة، بمعنى خارجة كحدث وفعل من الجو الأسطوري، كما يقول فرج ياسين[4] (إن الشخصية المؤسطرة هي الشخصية التي خلقت أسطورتها من ذاتها وليست من تناصات قديمة حيث يوصف التشخيص مجموعة التقانات التي تولد الشخصية)، كما استخدم الخيال كوسيلة سردية ليكشف لنا عمق الأزمة التي تجعلنا لا نرى إلا القبح وكأنه قمة الجمال، نمشي في متاهات حتى تكون الهاوية، لذلك بين لنا بقدرات بصير بطل قصة / هلوسات رجل طيب/ - الاسم الذي عناه جيداً كضمير الكاتب الذي يحذر ببصيرته، كشخصية مؤسطرة- حيث تنبأ مشهدا تشاؤميا لما سيحصل إذا لم نر ذاتنا جيداً دون

زيف.. أعتقد انه حقق في هذه القصة الدهشة والجمالية والقوة الخيالية السردية، من خلال الجو الأسطوري الذي خلقه على الحكاية (وهاج البحر من بعيد، اربدت السماء، وامتلأ الكون بالضباب، ثم غاب بصير، بقيت وحيداً، أتلفت حولي، باحثا عن أي شيء أتمسك به، لكن الأشياء تناثرت، وراحت تسبح في فضاء دون حدود، رأيت الأرض تبتعد عني، نظرت إلى الأسفل، كانت الأرض تنصهر، ثم تتبخر وتتلاشى)(ص 24)، استخدم المخيال الروائي في تداعياته السردية ليخلق جوا من الأسطورة أو الغرابة ليتماهى مع قضية المهدي المنتظر في تناص واضح مع الأدبيات الدينية، ليتنبأ كما ذكرنا بلسان بصير بالكثير من الشرور.. ربما كان العنوان كاشفا بعض الشيء عن أجواء الحدث، وحبذا لو كان أكثر إيحاءً.. كذلك فعل في قصة /شيء من الجحيم/، عندما خلط المتخيل بالواقعي، حيث قادنا إلى عالم ما بعد الحياة ليكشف مأساة البعض، فعندما يعتبر الملك بأنه سيد كل شيء، ينتهي به الحلم بقتله، قد يأتي ملكا اشد قساوة، لكن في لحظة المفارقة عندما يلتقي القاتل والقتيل في عمق الجب ما بعد الحياة، كلاهما يصبح خبراً، وسيلة لبقاء الأقوى على السطح، إنه إفراغ لشحنة الألم التي تملأ أرجاء الواقع، من خلال كشف ما وراءه في تخيل أسطوري عبر تقنيات الفلاش باك، وعن أحوال ملكه المزرية، عندما كان يفعل ما يحلو له دون أي اعتبار للمواطنين. لقد أوصل الكاتب رسالته بإيحاء غير مباشر وبرمزية موفقة، هي تناص مع جب أرسطو الأسطوري عندما لا تجد النفس القوة لإيجاد الضوء الأكبر فيها والبديهي.. لكنني أعتقد بان السرد في النهاية شابه بعض الطول..

إن أفضل المقدمات في القصة القصيرة هي المقدمات الموجزة والمختصرة كما يقول يحيى حقي[5] (القصة الجيدة هي قصة قصيرة لها مقدمة طويلة محذوفة، وهذا الحذف هو تعليل شعوري للقارئ، منذ أول سطر، انه إزاء مخلوق سوي الخلقة وجو متكامل). وهذا ما نراه في مقدمة قصة /أجنحة بلون الكرز/ حيث يقول نصر محسن (ضبطوه يحاول تحطيم عمود حجري منتصب في الساحة العامة منذ زمن بعيد، رمقهم بازدراء وهو يبتعد عن العمود، اجتمعوا حوله، وطوقوه بأجسامهم ونظراتهم، تهامسوا فيما بينهم، وانطلق واحد منهم راكضا حتى غاب في زقاق ضيق) (ص 39) لقد أدخلنا مباشرة في صلب الموضوع في تشويق سردي جميل..

نرى في القصة سردا مدهشا بلون الكرز حقاً، يدخلنا دون مقدمات إلى عمق المأساة، حين نرفض الآخر، لأنه آخر، ربما مختلف بلونه، أو معتقده، أو بفكره... وحين يصبح الانقياد الأعمى إلى هذا الإقصاء سائداً، دون تبصر، يصبح الجميع كالقطيع، فالكلمة والفعل ديدنها خلق قوة التفاهم والقبول، وليس أن تقول كلمتك وتصبح عليك وبالاً، فالكارثة تحل عندما تصبغ كل الكلمات بلون واحد، هنا تسقط السماء على صواعق سوداء، ويصبح القلب طيورا تحلق عاليا بأجنحة بلون الكرز..

يعود الكاتب نصر محسن إلى أسطرة الحكاية ومزجها في الشخصية من خلال خلق حكاية أسطورية موازية في قصة /كتاب الغمر/ في تناص مع قصة الطوفان الشهيرة التي أتت في الكتب المقدسة، ليقول أن أول من يدفع ثمن الكوارث هم المهمشون والمقيدون بأفكارهم، من خلال موت المساجين أولا عند حدوث الغمر في الأسطورة، فالمطر المخضب بدمع الآلهة وغضبها، لا يزال يشكل خطرا يغمر حياتنا نتيجة الخطايا التي نقترفها من خلال رفض الجمال الساطع، أو الفكرة اللامعة والرأي الآخر، الجمال في القصة كما ذكرت يكمن في الخلط بين الحدث الرئيسي والحدث الموازي الثاني، من خلال إسقاط الأسطورة على الواقع عندما يكتشف البطل أن أخ صديقته مسجون، وإن حدث الغمر سيقضي عليه أولاً كضحية لنفس الظلم القديم، الذي يتجدد بأشكال عدة، إنه كناية عن المظالم التي أنهكت العقول وأبعدت التوازن الذي يفضي إلى الوجود الفعلي، المتحرر من الإغراق القسري فكريا، وسلوكياً، غير ذلك سيحدث الطوفان. لكن ما شاب القصة الإطالة الزائدة في النهاية، حيث وصلت الفكرة تماما في الصفحة (51) وكان من الممكن حذف باقي الجمل.. وهذا لا ينقص من قيمة القصة الفنية والدلالية..

إن قصة نداء الصلصال لم تكن بقوة القصص الأخرى، حيث أتى السرد عاديا، والحدث لم يقدم اختراقا بعمقه التأويلي كما في القصص السابقة، ولكنها أعطت فكرة مهمة، من خلال إظهار الكبت الذي يعانيه المبدع عندما يعلن إبداعه المرفوض من الكثيرين ربما، فالخوف الذي طغى على النحات، كان خوفاً من الركود الإبداعي، من خلال الكبت الذي فرض عليه ليبتعد في أعماله عن التعبير عن حقائقه هو، ويقترب من حقائقهم، من خلال وجهة نظرهم الأحادية والقسرية، وأعتقد أن الأسلوب السردي هنا كان عادياً ولم يحمل الجديد ولا التشويق، إنما جملاً متوقعة جداً، (أجاب بأنه استأجر غرفة خاصة لها لأن غرفته لم تتسع لهذا العدد وأنه ينوي إقامة معرض خاص بأعماله، وهو يبني آمالاً كثيرة على هذا المعرض بعدما أخذ موافقة الجهات المعنية.) ص(56)، (بعد يومين قمت بزيارته مرة أخرى، وقفت أمام باب الحوش طويلاً قبل أن اسمع وقع خطواته، سأل: من القادم..؟ وحين اطمأن فتح الباب وابتسم، كان يرتدي أفرولاً أبيض مثل طبيب في مشفى. ابتسم لهذا التشبيه وقال: بلى يا صديقي أنا طبيب، أعالج الحجر وأصنع منه أشياء تجعلك أسير جمالها، ادخل واحكم بنفسك. دخلت وراءه وأيقنت أنه ما زال خائفاً منهم، وإلا لما تردد في معرفة القادم حزنت لأجله وأدركت مدى صعوبة العيش حين يكون المرء خائفاً ومهدداً) ً(58).. أما قصة /قداس الخروج/ فهي تقليدية تعالج عالم الشعوذة، ومدى انخداع الكثير به، فالموضوع عولج كثيراً من قبل الكثير من الكتاب، وإن كان السرد هنا موفقاً، وشارحا للكثير من خفايا الشعوذة..

في قصة /الرقص تحت الجميز/ عالج فكرة المصير الأبدي للكبت الإنساني المتمثل في وجود متسلط ذي قوة تحكم تحرك كل

شـيء كمـا تريـد فقـط، ليصـبح الجميـع متسـاوين بـالفرح والحـزن، وحتـى بالقلـة والحرمـان، دون أن يكـون لهـم القـدرة علـى إيجـاد طريـق أخـر يتمتعـون بمنـاظره، فحتـى شـجرة الجميـز أصبحت طقسـا يمـارس تحتهـا الـرقص بـأمر مـن النجـي الأخضـر الحـاكم الأعلـى، إنهـا قصـة الميالـة الـتي اعتـاد أهلـها الرقص حيث تم منع الغناء فيها، ومـن يخـالف الأوامـر يصـبح مقتـولاً، إذا فـإن فـرض الفعـل الواحـد علـى الجميـع يلغـي الأفعـال الفجائيـة الـتي يخـاف منهـا النجـي الأخضـر، الحـاكم الخفي للميالة، اعتمد الكاتب على الاسقاط الرمـزي الواضـح، ليعـبر عـن الواقـع العربـي بشكل عام، لكنه عـالج الموضوع بشـيء مـن الاطالـة والشـرح الزائـد، ممـا افقـد القصـة متعتها، وقلل من دهشتها، فالتفصيل هنا قد يكون حـول القصـة إلى حكايـة.، ولـو كـان الرمـز فيهـا قويـا إلا أنـه صبغها بقـوة، جعلـها بعيدة المنال..

في قصـة الأبالسـة كـان السـرد جميـلاً، والفكـرة مهمـة ذات دلالات تعـبر عـن عمـق الازدواجية التي تطفو على وجوهنا، فـالموت في سبيل الوطن ليس سببا للعيش، بل قد يكـون سـببا للبـؤس، وهـذا مـا حـاول إظهـاره في هـذه القصـة الـتي امـتلأت بـالرمز، فالجرائـد لا تحـوي سـوى واجهـات البيـوت الفـاخرة الـتي تخفـي وراءهـا البيـوت القديمـة والفوضـوية والمتمثلـة بـالواقع الـذي أخفـوه وراء كلمـاتهم المختلفـة، ووراء الصـور الافتراضـية المزيفـة، بهـذا المعنـى حـاول الكـاتب أن يلـتقط لحظـة المفارقـة المحزنـة، إلا أن الإطالـة في النهايـة القصة فلطالما أصبحت الفكـرة واضـحة منـذ الصفحات الأولى..

في قصـة /ليلـة العـواء/ يبـدو أنـه أراد أن يظهـر مـدى الانغـلاق الـذي نعيشـه، مـن خـلال رفـض الآخـر ورفـض الحـوار معـه، ربمـا أتـت هذه الثقافة من تربيـة غـير سـوية في المؤسسـات التربوية المختلفة، عندما يسود الشعار الواحد والـرأي الواحـد.. بـين ذلـك الكـاتب مـن خـلال الحدث الذي دارت حوله القصة، ومـن اسـتماع الشخصيات إلى البرنـامج الحـواري في التلفـاز، ومن خلال ردات فعل أصدقاء البطل المتفرجين وجدنـا مـدى عمـق الأزمـة الـتي نعيشـها، رفـض كلـي للآخـر مهمـا كـان رأيـه، بالإضـافة إلى ضـحالة مـن يتحـدث علـى التلفـاز، لأنـه أيضـا تشبع من ثقافـة الإلغـاء والتعميـة. قصـة سـريعة عميقة الدلالة.

القصـة الأخيرة في المجموعة هـي /صـه/ إن فكـرة القصـة جميلـة ومهمـة، لكـن مـا خفـف مـن الدهشـة فيهـا، هـو فضـحه للحالـة منـذ البدايـة، عنـدما أعلـن خـروج البطـل مـن السجن (منذ عدة أشهر خرج السيد موفق مـن السـجن، كـان خروجـه فرحـة كـبيرة لأمـه العجـوز) (ص 104)، هـذا الكشـف جعـل المتلقي يعرف نتيجة وأسباب كل الأفعال الـتي قـام بهـا موفـق، عنـدما صـمت كـثيرا ورفـض الكـلام، وكـذلك بهـذه الفكـرة الجميلـة كـان يمكـن للكاتـب اختصـار الوصـف والسـرد، فالإيجـاز كـان سيعطي القصـة قـوة حكائية أكبر، وطاقة إيحائيـة تعطـي القصـة عمقـا دلاليـاً مهمـاً.. لكـن القـوة التخيليـة والسردية غطت بجمالياتها على القصة..

جاء الحـوار في أغلب القصص منسجما مـع السـرد في تنـاغم حكـائي، خـدم الحـدث والفكــرة كمــا في قصــة /الأغنيــة قبــل

الأخيرة/ حيث أعطى بعدا مونودراميا على الحدث أكمل طبيعة الحالة النفسية والقيمة الدلالية دون أن يسهب فيه، كما يقول تشارلز مورجان (تقطير لا تقرير) وقال بأنه (وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء)، وهذا ما رأيناه في أغلب حوارات المجموعة كي لا يبتعد عن الدور الحكائي :

(ابتسم فريد وهو ينظر إليّ ببلاهة، ثم قال:

- كم الساعة الآن؟

قهقهت عالياً، وأجبته:

- هل لديك موعد..؟ أين ستغني هذه الليلة؟

سرح يفكر، رأيت حدقتي عينيه تتحركان كثي اً، ثبت نظره علي، وقال:

- ما رأيك أن نغني معاً.) (ص15).

استخدم الحوار هنا كمنصة لسرد القصة، ونقل الحدث بأحاسيسه، وما ميز القصة أيضا أنه أنهاها بحوار موفق ومختصر..

رأينا الحوار الإيحائي المختصر في قصة /شيء من الجحيم/ والمعبر عن حاجة حكائية أدخلت إلى القصة جمالية سردية، يقول:

(كم يوما مر يا رشوان؟

- أيام كثيرة مرت، شهور وسنوات.

(- أنت مخطئ يا رشوان، فما زال يومك الأول في دقائقه الأولى)، (ص29).

استطاع من خلال الحوار إعطاء دلالات بعيدة المعنى، أراد أن يبين أن العزلة القسرية تجعل الشخص ينغلق إلى ذاته وكأنه في بعد زمني شاسع عن محيطه..

بالمقابل لم يكن الحوار موفقا في قصة /قداس الخروج/، فلم يساعد القصة على الاختصار والحكائية المقتضبة، أو في إضفاء دلالات عميقة على القصة، بل كان تقليدياً ينقل الواقع بتقريرية، لأن الفكرة توضحت باكراً.. يقول:

(- أنت تحمل نقودا يا عبود؟

- نعم يا سيدنا.

نهض مغتاظاً وراح يصرخ:

- متى تفهمون أيها الناس أن وجود النقود محرم في هذه الجلسة المباركة..؟

للمرة الألف أعيدها، لا يأتيني أحد ومعه نقود.

ثم هدأ قليلاً وعاد يتمتم ويشير بحركات بهلوانية، حدق إليّ وقال:

- هات نقودك يا عبود النحس.

ناولته ما أملك.

- هذا كل ما لديك..؟ فتش جيداً، أهدأ ولا تخف.) (ص79).

كان بالإمكان بدل الشرح في الحوار تبيان ذلك مباشرة.. لأنه كما قلنا توضحت فكرة القصة باكرا ومن غير الضروري الزيادة في الشرح والتفاصيل، لأنها لم تضف شيئاً.. وبشكل عام اتصفت الحوارات في المجموعة بأنها تضمنت خاصية الانفصال والاتحاد، الانفصال عن المباشرة والتقريرية، والاتحاد مع الإيحاء والواقع في الوقت نفسه..

تتصف شخصيات نصر محسن بالوضوح والكفاية الحكائية، وبالتطور الايجابي لصالح الحدث والقصة، مما يعني بأنه استخدم شخصيات بسيطة ومركبة نمت من

خلال تطور الحدث والحكائية، وحُمّلت بدلالات أغنت دورها المرسوم، وبرع في رسم شخصيات عادية وأسطورية كما رأينا في قصة /هلوسات رجل طيب / وقصة /أجنحة بلون الكرز/ وغيرها

أرى أن الكاتب نصر محسن استطاع أن يحقق حضورا مهما في الساحة القصصية السورية والعربية، بقدرته على خلق المشهد الحكائي، وعلى أسطرة الحدث والشخصية، وعلى مقدرته البارعة في استخدام المخيال الروائي في سرد الأحداث، كما أجاد استخدام تعدد الأزمنة من خلال خلط أكثر من حدث في القصة نفسها، معطيا بذلك عمقا دلاليا مهما للقصة، رغم الإطالة في بعض القصص، والتي أفقدت هذه القصص بعض الدهشة والسرعة وهذا طبيعي، لأنه روائي ويجيد كتابة الرواية، لعلنا سنرى قاصا فريداً، في أعمالٍ مميزة أخرى..

❑❑

المراجع:

1- نصر محسن –وكنت شاهداً- اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002-
2- القصة القصيرة- النظرية والتقنية، لانريكي اندرسون امبرت، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة 2000. (ص52).
3- محمد عزام- النص الغائب- دمشق 2001- ص9.
4- فرج ياسين- أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية- الحديثة بغداد 2010- ص13.
5- يحيى حقي- عنتر وجولييت –مكتبة دار العروبة القاهرة 1960- المقدمة.ص4.

صورة المرأة وبلاغة التقابل

قراءة في رواية "محاولة عيش" لمحمد زفزاف

□ كريم الطيبي *

اِرتأت رواية محاولة عيش أن تتوغّل في مضمار الواقعية، إذ تمكن محمد زفزاف من إخراج لوحة فنية سردية تعكس صورة واقعية للمجتمع المغربي في جانبه البائس، وسلط الضوء على شريحة واسعة من المهمشين والكادحين والفقراء الذين يعيشون في أحياء الصفيح والبراريك، ويحاولون العيش ومواكبة الحياة رغم قساوتها وصعوبتها، وبناء على هذا الاعتبار لا تصبح الرواية ملحمة بورجوازية – حسب هيجل– بل إنها، بناء على التصور الزفزافي، ملحمة بلوريتارية، تُعنى برصد هموم الطبقة الكادحة.

عن رواية محاولة عيش:

يعرض محمد زفزاف صورا وحكاياتٍ وأحاديثَ حول فئة الهامش؛ وذلك من خلال الترصد السردي لقصة "حميد" ذلك الطفل ذو الست عشرة سنة، الذي يحاول أن يضمن العيش الكريم لأسرته بما تعود عليه مهنته البائسة (بيع الجرائد) من ريع محتشم. كان قدر حميد هو النشوء في أسرة تعمها الفوضى والتشتت بسبب أبيه الحسن الذي استسلم لرغباته وعاداته السيئة كشرب الخمر وتعاطي التدخين وتخلى عن القيام بواجباته تجاه أسرته. وتتأطر مسيرة حميد في حي قصديري (البراريك) بمدينة القنيطرة المغربية، يرفقها السارد بمقاطع سردية حية تبسط طريقة عيش سكان أحياء الصفيح وأهم الظواهر الاجتماعية التي تطبع حياتهم: (الفقر، الجوع، البؤس، العادات السيئة، الرشوة، النميمة، الفساد الأخلاقي...الخ) في هذا المجتمع الغائص في مستنقع العوز والبؤس والفساد يظل حميد متمسكا بمبادئه وبأخلاقه الفضيلة؛ فعلى الرغم من أن أصدقاءه كلهم منهم من يشرب الخمر ويدخن ويمارس الرذائل كان هو مثالا للشاب الفاضل الذي يبر والديه ويطيع أمرهما ويتزيّا بالخلال الطيبة والخصال المحمودة.

---

*باحث من المغرب.

يكبر حميد فتفكر والدته بتزويجه، فتنتقي له زوجة هي "فيطونة" التي يراها مجتمع حميد أنموذجا للمرأة الزوجة جسدا وروحا، وافق حميد دون أن يدلي برأي أو يبدي معارضة للأمر، بيد أنه في الفترة نفسها كان قد تعرف بـ"غنو" وهي فتاة شابة تمتهن الدعارة بعد أن رحلت من قريتها "العوامرة" لتستقر في القنيطرة. بدأ حميد بالتعلق بها فكان يتردد على بيتها بين الفينة والأخرى، ويحكي لها مجريات حياته كما تفعل هي كذلك. تمر الأيام فيتزوج حميد فيطونة الفتاة التي انتقتها والدته بعناية فائقة ووجدت فيها كل معاني الشرف والبراءة، غير أن في ليلة العرس سيكتشف حميد أنها ليست عذراء فتتلبك الأحداث وتنشب الفوضى بين شخصيات الرواية، باستثناء حميد حيث انسحب بهدوء، متوجها نحو عالمه الهادئ ومرتعه المريح وهو بيت غنو.

1ـ صورة المرأة وثنائية العهر والشرف:

تقدم رواية محاولة عيش صورة حول المرأة المغربية، ولا يمكن رصد هذه الصورة إلا بجرد التشكلات المعرفية التي يقدمها الراوي حول شخصيتين اثنتين هما: "فيطونة" و"غنّو".

فيطونة رمزا للشرف:

تقدم الرواية تصورا للعادات والتقاليد التي يتقيد بها المجتمع المغربي المهمش أثناء الزواج، فأم حميد بعد أن أصرت على أن ابنها بلغ السن المناسب للزواج، أناطت بنفسها مهمة البحث عن الزوجة المناسبة، وبعد عملية تنقيب وبحث اصطفَت الأم من بنات الحي "فيطونة"، يخبرنا الراوي بذلك: "وبالفعل قررت أن تفعل ما تشاء. استعرضت خمس أو ست فتيات، هذه شغالة وهذه عاطلة، هذه عمشاء والأخرى تغمز بقدمها، لكنها ذات ردفين وسمينة. تحييها كلما رأتها، ويبدو أنها ستكون مطيعة لها. وعندما تحدثت الأم إلى حميد طأطأ رأسه خجلا، فكر مليا، لم يرفع رأسه في وجهها."(1) ويظهر أن حميدًا تقبل أمر اختيار أمه زوجة له على الرغم من أنه هو المعني بالأمر الذي يجب أن يتدخل في تكوين مؤسسته الزوجية. بيد أن الأم "قررت أن تفعل ما تشاء أيضا، اقترحت فيطونة التي تغمز بقدمها اليسرى، تخيّل حميد صورتها. لا بأس إذا غمزت بقدمها، لكنها مع ذلك سمينة."(2) إن السارد في بداية تقديمه لصورة فيطونه من خلال رؤية الشخصيات (حميد وأمه) ركز على الجانب الفيزيولوجي الذي تتميز به فيطونه فهي: تغمز بقدمها، ذات ردفين، سمينة. الأمر الذي يدل على أن الأم لم تخترها لمعايير موضوعية بل اكتفت بتشغيل ذائقتها التي تعتبر المرأة النموذج للزواج هي المرأة المتكاملة والمليئة من حيث البنية الجسدية، كما أن من الأسباب أيضا أنها "تحييها كلما رأتها، ويبدو أنها ستكون مطيعة لها"(3) هكذا عملت الأم على انتقاء زوجة ابنها دون أن تراعي في ذلك مشاعر حميد واحتياجاته النفسية. انطلاقا من هذه الإشارات المتفرقة في مدونة الرواية، نستشف أن النقاش حول أخلاق فيطونة لم يكن مطروحا لأنها مثال للشرف في نظر مجتمع حميد، وبسبب ذلك شكل "المظهر الخارجي" الجانب الذي استأثر بحميد، وهو ما جعله ينسج الخيالات ويوغل في التوهمات مستحضراً صورة زوجته المستقبلية. يقول الراوي:" وأخذ (حميد) يتخيل صورة زوجته

التي تغمز برجلها، ذات الردفين والمتوردة الوجنتين، تساءل ماذا تأكل تلك العجلة، إنها عجلة فعلا، غليظة وسمينة..."(4).

هذه هي، إذًا، صورة فيطونة الفتاة التي انتقتها والدة حميد من وسطها المعيشي لتكون زوجة لحميد بوصفها المرأة المناسبة له.

غنّو رمزًا للعهر:

بخلاف فيطونة، تقدم رواية محاولة عيش "غنو" على أنها رمز للعهر والفساد، وذلك بتركيز القالب الحكائي على أفعال هذه الشخصية الروائية، فغنو الفتاة البدوية التي قدِمت من قرية "العوامرة"(5) إلى القنيطرة، "تعلمت من خلال ثلاثة أشهر كيف ترتدي البنطلون وتقصّ شعرها وتضع الأصباغ وتشرب وتدخّن، وتعلمت أيضا بضع كلمات أمريكية تستعملها عند الحاجة."(6) ثم أصبحت تحترف مهنة الدعارة لترتبط شخصية غنو بالعهر، واستطاعت أن تنسجم مع متطلبات هذا المنحى، فقد غيّرت شكلها وملابسها، وبدأت في التدخين وشرب الخمر، إضافة إلى تعلمها اللغة لكي تفلح في التواصل مع الجنود الأمريكيين الذين ينتمون للقاعدة العسكرية الأمريكية المتواجدة في القنيطرة ثم تستميلهم وتنجح في إقناعهم بمعاشرتها لتحصل على المال.

هكذا ارتبطت شخصية "غنو" بالعهر والفسق والفجور، وأفعالها تجسد – كذلك- هذه المعاني كما وضحنا سلفا. وإضافة إلى هذا، يعضد المكان الروائي هذا الطرح الدلالي، حيث ترتبط الشخصية الروائية "غنو" بأماكن تدل على الفحش والخلاعة، يقول السارد:" كانت معركة حامية أمام ملهى صليب الجنوب، بين مغربي وجندي أمريكي، المومس غنو بينهما في منتهى السكر."(7) وقد تركّزت رؤية السارد على غرفة غنو فوصفها بقوله:" في الغرفة كانت دائمًا هناك زجاجات نبيذ وأنصاف زجاجات."(8)

2ـ بلاغة التقابل:

ينطوي التصوير الروائي الذي عمد إليه محمد زفزاف في "محاولة عيش" على سمة بلاغية مضمرة، هي سمة التقابل، بيد أن التقابل في مدونة الرواية لا يتعلق بلفظة أو جملة أو نص، ولا يتعلق كذلك بالمعنى، بل إنه يتعلق –في نظرنا- بالخطاب الكلي إزاء تصديه لصورة المرأة؛ فزفزاف مال إلى رصد المجتمع ونظرته للمرأة رصدا مغايرا وصادما، ينأى عن التصور المتكلس في الوعي الجمعي المغربي، ويمكن الوقوف عند هذه السمة بتجاوز سطحية الخطاب، والتغلغل في أغوار المتن الحكائي، على اعتبار أن الأسلوب الزفزافي هو "أسلوب الجليدي العائم الذي يخفي أكثر مما يظهر"(9) حسب تعبير عبد الرحيم مؤذن.

يحتضن القالب الروائي في الرواية بنية تصويرية مضمرة تتأسس على المقابلة بين صورتي "فيطونة" و"غنو"، حيث إن صفات فيطونة بوصفها رمزا للشرف في نظر المجتمع كلها تحيل إلى العهر والتهتّك والخلاعة، ونقف عند بعض الإحالات في النص الروائي لتلمّس هذه الأبعاد المعنوية، يقول السارد:" بل أصبحت فيطونة تفعل الشيء نفسه، تطلي وجهها بالأحمر وتكحّل عينيها وتكثر من الخروج إلى الحانوت أو الفرّان أو السقاية، لكن أمّها كثيرا ما كانت ترفض ذلك:

- أنت الآن مخطوبة، احشمي قليلا.
- هل فعلت شيئا فيه عيب؟
- ضعي نقابا على وجهك على الأقل.
- كل البنات يخرجن سافرات.
- قبل أن يتزوجن.
- حتى النساء المتزوجات يخرجن سافرات."(10)

يتضح من خلال هذا المقتطف أن أفعال فيطونة التي لم تتغير حتى بعد أن تقدم حميد لخطبتها (التزيين، الخروج الكثير، عدم احترام التقاليد المحافظة)، تؤكد أن شخصية فيطونة لا تترجم طهارتها وعفتها، عكس ما صورته والدتها لأم حميد (الليلة ستعرفين كيف أني أعطيت لولدك فتاة كلها نقاء وطهارة. ص:90) وتتأكد هذه الصورة المضمرة في نهاية الرواية حينما يتفاجأ حميد، وهو يمارس طقوس ليلة الدخلة، بأنها ليست عذراء.

وعلى خلاف غنو التي ارتبطت بشخصية العاهرة، فإن صفاتها وأفعالَها كلها تؤكد أنها امرأة مثالية، تتفهم الرجل وتقدّر معاناته، وتمتاز بتمثلها لجملة من القيم الحميدة كالتعاون والتضامن والحب والود والإنسانية، وتتجسد هذه القيم في إحالات سردية متوزعة على بقاع المتن، فقد جاء مثلا على لسان السارد:" لكنها قالت وعيناها مثقلتان بالنوم:

- ألست متعبا؟ ألا تريد أن تنام؟
- عليَّ أن أذهب لأبيع صحفي، هذا الصباح لم أكن بعت سوى صحيفتين، لمّا انشغلت بتلك الحادثة.
- غير مهم، كم تربح في اليوم؟
- كل يوم ورزقه.
- استرح قليلا، يبدو عليك أثر التعب. يمكنني أن أقرضك من بعض ما حصلت عليه هذه الليلة استرح قليلا"(11)

لقد وجد حميد من يحس بمعاناته الكبيرة في مهنة المتاعب (بيع الصحف) وهو الذي اعتاد أن يسمع الشتم من صاحب شركة الصحف في الصباح، وعتاب الأب والأم في المساء، الأمر الذي جعله يتعلق بغنو بغض النظر عن كونها عاهرة، فهي المرأة الإنسان التي شعرت بتعبه ومعاناته. وعلى عكس فيطونة المحبة للمال والتي اقتنعت بالزواج من حميد لأنه يشتغل ويدر مدخولا، فإن غنو لا تهتم بأمر المال ألبتة يقول السارد:" لكنه (حميد) كان يستريح لغنو، فتاة لا تعطي أهمية للمال. كثيرا ما تدسّ في جيبه بعض النقود التي لم يكن في حاجة ملحة إليها."(12) لقد وجد حميد في غنو الصديق والعائلة وكذلك المعلم الذي يلقنه دروسا في العيش، جاء في الرواية:" –أنت ستتزوج عليك أن تجمع مالا لتعرس.

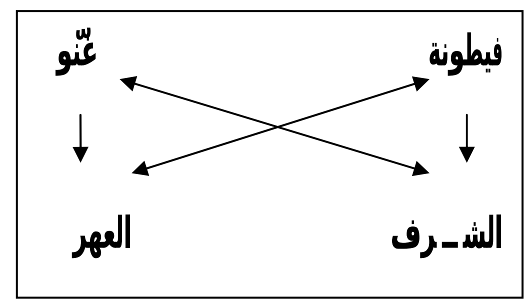
- أمّي هي التي تكفلت بكل شيء.
- لا تعتمد على أمك." ص:82.

وتتبين لنا ملامح إنسانية غنو وحبها لحميد حينما قدمت له سوارها:"وذهبت غنو إلى المطبخ، تأخرت قليلا، ثم عادت بسوار صغير من الذهب، ثم قدّمته لحميد: بِعْهُ أو افعل به ما تشاء، قدمه لزوجتك إن شئت." ص:86.

تشكل غنو عاهرة استثنائية، تختلف كثيرا عما رسمه الواقع لهذا الكائن البشري، حتى حميد تفطن لهذا، وبدأ يدخل في مونولوجات مع نفسه:"كم هي طيبة هذه الفتاة، كم هي صادقة، ليست من النوع

الذي يحدّثه عنه زملاؤه في العمل 'اجعل المرأة أمامك، لا تجعلها خلفك، النّساء غدّارات وحراميات'."ص:87.

يتبدّى مما سبق، أن سمة التقابل شملت التصور القبلي الذي تحتضنه الذاكرة الجمعية حول المرأة؛ ففيطونة الشريفة – في نظر المجتمع- قدمها النص الروائي على أنها هي العاهرة، وغنو العاهرة – في نظر المجتمع كذلك- صورتها الرواية على أنها شريفة. ومن ثم نوضح هذه المقابلة في الشكل التالي:



خاتمة:

إن المرام الذي حاولنا في هذا المقال بلوغه هو استنطاق الدلالات المضمرة في تصوير بعض الشخصيات التي قدمتها الرواية، مؤسسين فرضيتنا على ما تقوله الرواية نفسها، الأمر الذي أوصلنا إلى تنبي فرضية في القراءة تحاول محاورة أسلوب تصوير المرأة في محاولة عيش. وقد تأكدت فرضيتنا بناء على ما قدمناه في التحليل الآنف من أفكار معززة بالاستشهادات من نص الرواية. على أن الرواية بصفة عامة تقدم للقارئ كلما فتح آفاق القراءة، هذه القراءة التي تتجاوز الأحكام الجاهزة والشمولية، وتدقق في المعطيات النصية التي يبوح بها النص أولا وآخرا.

الهوامش

(1) محاولة عيش، محمد زفزاف، المركز الثقافي العربي. ط4 سنة 2012م. ص:89.
(2) محاولة عيش، ص:69.
(3) نفسه، ص:69.
(4) نفسه، 72.
(5) قرية تابعة لمدينة العرائش المغربية.
(6) محاولة عيش، ص: 75.
(7) محاولة عيش، ص:75
(8) نفسه، ص: 83.
(9) درس المؤلفات، ص:22.
(10) الرواية، ص: 73.
(11) نفسها، ص:79.
(12) الرواية، ص: 82.

❑❑

دراسة في كتاب: "بنية القصيدة العربية المعاصرة"

□ د. غسان غنيم *

تتناول دراسة الدكتور" خليل الموسى" موضوعاً مهماً في الشعر العربي الحديث والمعاصر.. ينصبُّ على نمط من أنماط الشعر العربي ازدهر في فترة من فترات الحداثة الشعرية، حين بدأت القصيدة العربية تتفلّت شيئا فشيئاً من قيود القصيدة وفق نمطها الغنائي.. نتيجة لعوامل كثيرة منها التطور الطبيعي الذي بدأ مع المهجريين، وبعض شعراء المشرق ممن اهتموا بالرومانتية والمدارس الغربية الأخرى إضافة إلى قضية التأثير الغربي عبر التلاقح الثقافي الذي أدى إلى اطلاع الشعراء العرب على الشعر الغربي؛ الفرنسي والانكليزي.

هذا النمط دعاه المؤلف ((بالقصيدة المتكاملة)) وربما استقى عنوانه هذا من تلاقح العناصر الغنائية والدرامية – على حد قوله – في هذه القصيدة التي بدت له جنساً مهجناً.. جمع فيه الشعراء بين العناصر الغنائية والعناصر الدرامية.. والسرد والحوار.. وبين الأنا أو الذاتي والموضوعي، ورأى فيها تطوراً طبيعياً للجهود التجديدية التي بذلها الشعراء العرب منذ بدايات القرن الماضي من مثل: "جبران، وميخائيل نعيمة، وخليل مطران، وأبو ماضي، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو، وسواهم.."

قامت الدراسة على مقدمة وستة فصول وخاتمة..، وقد تناولت الفصول قضايا هذه القصيدة التي وجدها المؤلف تشكل جنساً مختلفاً ومميزاً له سماته وخصوصيته في الشعر العربي الحديث والمعاصر..

و قد ابتدأ المؤلف بتعريف هذا النمط ((القصيدة المعاصرة المتكاملة)) فرأى أنها:

* استاذ الأدب الحديث في جامعة دمشق.

((القصيدة الغنائية التي يتوفر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع ويعتمد حدثاً أو موقفاً من التراث الإنساني، ويتم التكامل بين الماضي والحاضر والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سليمة تنبثق فيها النهاية من المقدمات لتكون القصيدة بناء متكاملا موظفاً توظيفاً معاصراً بوساطة الإسقاط..

والقصيدة المتكاملة مركبة تتفاعل فيها العناصر الغنائية والعناصر الدرامية تفاعلاً عضوياً....))(1)

يغفل المؤلف في هذا التعريف ما ينوّه عنه في ثنايا البحث ويفرد له جانباً من البحث وهو البناء الموجي المتتابع على الرغم من أنه يذكره ويشير إلى وجوده وصعوبته في ثنايا البحث.

ثم يحاول قراءة حضور التراث ببعض مكوناته في القصيدة المتكاملة وليس في الشعر كله، بل في قصائد ينطبق عليها التعريف الذي وضعه المؤلف فيقرأ حضور الأسطورة، والدين، والتاريخ، والحكاية الشعبية، ويسميها مكونات – المكون الأسطوري، والمكون التاريخي-

ولا أرى مسوغاً لهذه التسمية لأن استخدام هذه المكونات قد درست في الشعر العربي تحت مصطلح متداول ومعروف وهو مصطلح الرمز.. فهناك دراسات للرمز الأسطوري، وللرمز الديني، والرمز التاريخي، ولا أعرف مسوغات إعراض المؤلف عن استخدام المصطلح المنجز والمستعمل في الدراسات النقدية والأدبية العربية..

كما أنه يذكر هذه المكونات كمرادفات للمصطلحات التي ذكرت.. ففي الصفحة - 19- يشير إلى مصطلح الرمز الأسطوري قائلاً: ((**ويهمنا في هذا المجال – وهو يتحدث عن المكون الأسطوري – توظيف الرموز الأسطورية في تشكيل القصيدة المتكاملة تشكيلاً بنائياً عضوياً)) ويكرر هذا أثناء حديثه عن المكون الديني ص 24 ويقول: ((جاء استخدام الرموز الدينية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة متأخراً بعض الشيء))(2)**

يؤخذ على هذا الفصل قلة استحضار النصوص – إلا في المكون التاريخي – الذي استفاض فيه بالأمثلة ، وقلة استحضار النصوص مما جعل القارئ يغرق في التنظيرمن دون أن يجد ما يكفي لدعم الآراء الموضوعة في ثنايا البحث وهي كثيرة، وعندما يدرس بعض الأمثلة يحمّلها أكثر مما تحتمل.. ومثال هذا دراسته لقصيدة " النهر والموت" لبدر شاكر السياب، فقد وجد في هذه القصيدة استخداماً للقناع الدرامي حين يتحدث الشاعر بلسان الإله الأسطوري " تموز" ((فالتجأ الشاعر إلى هذه الأسطورة، وتوجه بالخطاب الشعري إلى نهره الحزين، ،بويب، ، ليكون التعبير من خلال الرمز الكوني الشامل))، ويقول: ((ثم يتابع الشاعر أحلامه ضمن احتفالية أسطورية فيحلم بأنه يخوض في هذا النهر كما تخوض فيه حوريات البحر ويتبعهن

إلى القصور الفريدة في أعماق الماء، وهذا من أثر حكايا الجدات في أيام الطفولة..

و يقول: ((**فينبغي أن نفصل بين النهر وتموز في هذا النص فالشاعر يتقنع بقناع تموز.. ويخاطب النهر من خلال هذا القناع**))(3)

ولدى قراءة القصيدة نلحظ بأنها قصيدة غنائية بكل جدارة.. ولا تقوم على استخدام القناع.. بل لا تلجأ إلى الرمز الأسطوري كله.. فهي قصيدة تقوم على التذكر الحزين للقرية.. والحنين لفترة الطفولة الحزينة.. التي تذكره بموت أمه وأعزائه.. بنفس ذاتي واضح من كثرة تردد ضمير المتكلم في ثنايا القصيدة مما يجعلها غنائية بامتياز ويبعدها عن الدرامية أو التكاملية وفق السمات التي حددها المؤلف نفسه، وليس ثمة ملمح لتموز إله الخصب، ولا يريد الشاعر أن يتحدث عن الخصب وهو سمة إيجابية ، بل يتحدث عن الموت واليأس وتمني الموت بنفس رومانتي غنائي .

" **أود لو غرقت فيك.. فالموت عالم غريب يفتن الصغار.. وبابه الخفي كان فيك.. يا بويب**"

و إذا كان ثمة إشارة أو إلماحة إلى رمز معين فالإحالة تعيدنا إلى السيد المسيح في نهاية القصيدة، وليس إلى تموز..

" **أود لو غرقت في دمي إلى القرار لأحمل العبء مع البشر.. وأبعث الحياة.. إن موتي انتصار..**"

فموت تموز لم يكن يهدف إلى حمل العبء مع البشر إنه موت المسيح الذي مات ليفتدي البشر.

فهذا سبب موته المعلن على الأقل.. فتموز مات بينما هو في الغابة ولإرضاء ربة العالم السفلي، ، أرشكجال، ، .. والسيد المسيح هو الذي انتصر على الموت بالموت، لأن موته كان فداء وتضحية وكفارة عن خطايا البشر ..

القصيدة / النهر والموت / تمور في أجواء يائسة.. وتقترب من القصائد الغنائية الرومانتية ، حاول الشاعر/ السياب / أن يعطيها بعداً إيديولوجيا بقوله: / أود لو عدوت أعضد المكافحين../ ولكنه لم يتقنع بقناع تموز أو سواه في هذه القصيدة على الأقل.

كما يجلب اهتمام المؤلف في هذا الفصل الكثير من المواعظ القائمة على أسلوب تقريري حاسم لا يتناسب وطبيعة الموضوعات الإنسانية القابلة للكثير من الجدل والنقاش، ومن ذلك قوله " وإذا تخلّت أمّة ما عن جزء من تراثها سهل عليها أن تتخلى عنه جملة في يوم ما "

وقوله " **وكل حداثة غريبة عن الجذور اصطناعية سرعان ما تذبل أغصانها فتجف ثم تموت**".

ومثل هذا ما جاء في الصفحة(40) قوله: " **وذلك لأن طبيعة البحث العلمي تجعل كل مهتم مشغولاً عن غيره بما بين يديه، وهذه مشكلة كبرى يعانيها الباحث إذا كان شاعراً؛ لأن الحياة بمباهجها تجذب الشعراء إليها للتعبير عن العصر في حين تجذب**

الباحث المصادر والمراجع وهذه مشكلة زمنية أخرى كان الطالب الباحث الشاعر يعانيها في المتاحف والمكتبات العامة..".

فثمة نفس جازم حاسم ووعظي في تقرير الأمور لدى المؤلف الباحث ، وليس ذلك من طبيعة الدراسة في مجال الأدب والشعر والإنسانيات بشكل عام.

يمتلك الباحث ثقافة جامعة متنوعة، تظهر بشكل واضح في أثناء محاولاته تحليل النصوص التي يتعرض لها وأحياناً تأخذه الحال فيسير وراء معارفه الثقافية ويترك التحليل إلى حين، وقد حدث ذلك في أماكن من الدراسة منها على سبيل المثال لا الحصر أثناء تحليل قصيدة ((النهر والموت)). يقول: " وملامح هذا الإله الأسطوري متجلية في النص، فهو الذي يموت ويبعث، ويشكل موته انتصاراً للأرض والإنسان، وهو بطل إلهي خالص..." هنا يترك المؤلف تحليل النص ويركّز على ملامح ثقافية من ثقافته، يقول: " فمن المعلوم أن الآلهة في الأساطير لا تعرف الموت العدمي، وإذا حدث أن مات أحدها فإن بعثه ليس مستحيلاً، وهذا على نقيض الشخصيات الأسطورية التي تكونت صفاتها من عناصر إلهية وعناصر بشرية من أمثال جلجامش الذي كان ثلثاه من الألوهة وثلثه الباقي من البشر، وشخصية آخيل في الأسطورة الإغريقية ، فإن موت أمثال هذه الشخصية أو تلك عدمي لا رجعة منه، ولكن موت تموز مختلف فهو يطعن بناب الخنزير البري وتتناثر أعضاؤه هنا وهناك، وتفيض دماؤه في الأنهر الجافة لتبعث الحياة في عناصر الطبيعة، فيبعث تموز مرة أخرى، وهكذا تتم دورة الحياة في الفصول.."

ويتضح من هذا المقطع مدى سعة معرفة المؤلف.. ويستحسن لو جعل هذه المعلومات في حاشية من الحواشي حتى لا يفقد التحليل تتابعه في ذهن القارئ فيشتته... وقد برزت هذه المعرفة لدى المؤلف في أماكن كثيرة من البحث.

ومنها ما ظهر في الفصل الثاني((المؤثرات والمكونات الخارجية في بنية القصيدة العربية الحديثة)) حيث استغرق في الشرح النظري وبشكل جذاب في إظهار السمات والأسس التي قامت عليها بعض المدا رس الأدبية الغربية، الرومانتية، والرمزية والسريالية، فاستهلك قرابة خمسين صفحة في شرح هذه المدارس ونشأتها وأهم الأسس التي قامت عليها وعرّج على نظرية المعادل الموضوعي لـ ت. س إليوت، ولو قام الباحث بالإشارة إلى أهم الأسس التي قامت عليها هذه المدارس ثم اكتفى بإحالة القارئ إلى مراجع ومصادر لوفر جهداً عليه وعلى القارئ.. وعلى الرغم من اعترافه بأن تأثيرات السريالية كانت قليلة ويصعب أن نتتبع بصماتها في أدبنا المعاصر/ ً 84/ إلا أنه صرف قرابة خمس عشرة صفحة في دراستها بينما أغفل الإشارة إلى المدرسة الواقعية الاشتراكية وتأثيراتها، كما أغفل تأثيرات الوجودية على الرغم من حضورهما المؤثر في أدبنا الحديث وبخاصة في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي..

فالبياتي وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي والسياب في بداياته وشعراء الأرض المحتلة بالإضافة إلى شيوع موضوعات الوجودية في حينها. وقد تعرض المؤلف لبعضها من مثل؛ الاغتراب والقلق والضياع والحرية والموت..

ولكن هذا الفصل يبقى من أهم الفصول في هذا ا لكتاب المهم كله حيث بّين الباحث مواضع التأثيرات الغربية في شعرنا الحديث والمعاصر، فشيوع استخدام الأسطورة في شعر تلك المرحلة، فرضته حالة داخلية ساعية إلى بعث هذه الأمة مما دعا الشعراء إلى الاهتمام بكل رموز الموت والانبعاث المجسدة في أساطيرنا الشرقية، بالإضافة إلى تأثير المدارس الغربية والشعر الغربي، وشعر إليوت وتنظيراته على وجه الخصوص.. وهذا مما يحمد للبحث، على الرغم من وجود دراسات تناولت هذا ، إلا أن الدراسة جمعت الكثير من الإشارات التي تبين مواضع التأثير عبر تكثيف غير مخل.. واستقصاء غير ممل، وهذه واحدة من احتياجات الدراسات الأدبية الجادة.

يعد الفصل الرابع من الدراسة من أهم فصول البحث حين يتحدث عن (بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة)) وأظن أن قضية القناع هي الجوهر الأساسي الذي انبنت عليه الدراسة، فالشاعر العربي استطاع أن يتحرر من ربقة التقليد في القصيدة العربية، ويهرب من سيطرة الغنائية عليها عندما استطاع الاستتار وراء قناع تراثي أو إنساني يتحدث من خلاله عن نفسه، وعن أمّته وشعبه بشيء أقرب إلى الموضوعية المختلطة مع مشاعر ذاتية، مما أدى إلى ظهور قصيدة جديدة، بل نمط شعري جديد - وفق رؤية المؤلف – هو القصيدة المتكاملة التي تتكامل فيها العناصر الغنائية والدرامية، ويشير المؤلف إلى ((أن الشاعر هو الذي يبتدع أقنعته...)) وأظن أن الأكثر دقة أن الشاعر يبتدع بعض أقنعته لأن بعضها الآخر موجود غير مبتدع، بل معظم أقنعته موجودة سلفاً.. القناع الأسطوري والتاريخي والديني، وقناع الحكاية الشعبية، إنما يتوسلها الشاعر للحديث عن تجربة شخصية أو جماعية تتماثل أو تتشابه مع تجربة شخصية القناع، أما الأقنعة المبتدعة كقناع .. حفار القبور.. والمومس العمياء للسياب، والبحار والدرويش ، فهي رموز فنية شعرية استطاع الشعراء ابتداعها وخلق بناء متكامل قابل للحياة والإيحاء والبعث، وهذا ما يدعى بالرمز الفني الذي يبدعه الشاعر على غير مثال مسبوق كما هي حال الرموز الأسطورية أو الدينية أو التاريخية أو الشعبية أو الأدبية لأن هذه الرموز أو الأقنعة موجودة وتحمل دلالة مسبقة من نوع ما.. صحيح أن الشعراء يحطمون بعضاً من هذه الدلالات لإعادة البناء ضمن السياق الشعري بقصد التوظيف، إلا أنها تبقى بخلاف الرموز الفنية المبتدعة تحمل جزءاً من الدلالة التي تلزم الشعراء مراعاتها سلباً أم إيجاباً.

كما أشار المؤلف /د.خليل الموسى/ إلى أمر آخر في دراسته لبنية القناع حيث يقول

((ولذلك فإن القناع حيلة بلاغية أو رمز أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة))(4)

إن قوله: إن القناع حيلة بلاغية.. يجذب الذهن نحو المحسنات اللفظية التزيينية التي ظهرت في سياق البلاغة العربية على أنها حلية مضافة إلى بناء القصيدة أو البيت الشعري في القصيدة العربية القديمة، بينما كان القناع يشكل بنية القصيدة المتكاملة وحالة عضوية تدخل في بناء القصيدة وهيكلها، وليس لصاقة إضافية تزيّن القصيدة. فالقناع هو القصيدة لأنه يشكل بنية عضوية غير مضافة إلى القصيدة، وثمة فرق يجب الانتباه إليه.

إن موضوع القناع الذي استأثر بجهد الباحث لم يمنعه من رؤية الأخطاء التي وقع بها بعض الشعراء في استخدامه، وهذا مما يحمد للبحث، فعادة يستأثر الموضوع بألباب الباحثين فيعمون عن السلبيات، ولكن د. خليل الموسى، لم يقع في هذا المطب فأفرد جانباً للحديث عن عيوب استخدام القناع في القصيدة العربية المعاصرة، وذكر منها:

1. الاستطالات التي لا ضرورة لها في القصيدة.
2. الاستخدام الجزئي للقناع في القصيدة.
3. أن يظل الشاعر أسير الصوت الغنائي.
4. أن يظل الشاعر أسير الدلالة التراثية في القصيدة كلها أو في جزء من أجزائها.
5. أن يرفع الشاعر القناع عن وجهه ليتدخل في شؤون القناع.(5)

و سأقف عند الاستخدام الجزئي للقناع في القصيدة العربية المعاصرة فقد وضع الباحث هذا الاستخدام في خانة العيوب، وهو بهذا يخرج قسماً غير صغير من الشعر العربي الحديث والمعاصر خارج إطار الجودة ، بل يقصر الحداثة والاستعمال الجيد على القصائد التي توسلت الأقنعة بشكل كلي غير جزئي . وليس هذا من الدقة فكثيرة هي القصائد التي استخدمت الرموز أو الأقنعة على حد تعبير المؤلف بشكل جزئي وظلت قصائده جميلة، فهذا الاستخدام نمط آخر موجود ويجب أن نعترف به، ولكن الموسى أخرجه فأخرج الشعر الحديث والمعاصر من خانة الجودة في استخدام الرموز، واقتصرت الجودة على القصائد الطوال في الشعر العربي الحديث التي توسلت الرّمز الشّامل أو القناع كما أراد، وهي قليلة كما أمام الشعر العربي الحديث والمعاصر.

وفي الفصل الخامس ((بنية الشخصية الدرامية)) وهو فصل مهم أيضاً ، فيه معلومات مهمة حول الشخصية وصفاتها في الدراما والشعر، وفي المقطع الثاني يقوم الباحث بتكرار تحليل قصيدة حفار القبور لبدر شاكر السياب على الرغم من أنه وقف عندها طويلاً في أكثر من محطة في ثنايا البحث، كما في الفصل الثالث ، في القسم الذي يتحدث فيه عن الموضوعات الغنائية في القصيدة المتكاملة. والأمر الملفت أن الباحث يكرر التحليل بشكل شديد التقارب.. فيصف القصيدة خارجياً من حيث عدد

أبياتها ومقاطعها، ويكرر ذلك، ثم يكرر كثيراً من العبارات التي حلل من خلالها القصيدة من قبل .. من ذلك مثلاً: " كما يتجلى لنا من خلال المونولوغ الداخلي خيبته المرة، فقد كان يمنّي نفسه بمعاقرة الخمور، ومعاشرة البغايا، وأن يفتتح المدينة كالغزاة، ولكن المال الذي كان في جيبه لا يساوي ثمن طلاء قرمزي على شفاه غانية"... وهذا ما ذكره بعبارات متقاربة في الصفحة / 161/ السطر الخامس من المقطع الثاني.. ((ثم يعود إلى الحوار الداخلي في بقية المقطع ويبدو من خلاله أن الحفار يعي وضعه الطبقي، فهو يدرك أن ما في جيبه لا يخوله اقتحام المدينة كالفاتحين ولا يساوي ثمن الطلاء القرمزي على شفتي امرأة يتمنى وصالها..))(6)

ومثل هذه التوازيات كثير في تحليله المتكرر لهذه القصيدة، وربما تجنّب هذا الأمر لو حاول تحليل قصيدة متكاملة أخرى وقناع آخر مختلف، فيضيف شيئاً جديداً، ويهرب من تكرار ذاته.

- و يتناول في الفصل السادس ((عناصر ا لبناء الدرامي وتكامل القصيدة)) فيتناول الحكاية والحدث الدرامي، والصراع والحوار الدرامي، وبناء الحدث، والحبكة... وسأقف عند معالجته لمسألة الحدث الدرامي الذي يعرّفه بقوله: " الحدث غير الحكاية فقد تسرد في خبر صغير في حين يحتاج الحدث إلى صفحات، وهو الحركة الداخلية في العمل الفني وربط الأحداث بعضها ببعض)) (7)

وأظن أن ثمة اختلافاً في فهمنا لقضية الحدث الدرامي، فهو كما أفهمه حدث صغير ومؤثر يحرك العمل الدرامي.. ويشكل واحداً من أهم المحركات التي تدفع بالعمل للانطلاق ثم الاكتمال.. وقد لا يحتاج إلى أكثر من صفحة في مسرحية ، فمن ذلك مثلا ما حدث في بداية مسرحية هملت الشهيرة لشكسبير.. فالحدث المحرك هو ظهور الشبح لهاملت / شبح أبيه / يخطره بأنه اغتيل على يد شقيقه كلوديوس وهذا الحدث ساعد على الوصول بالمسرحية إلى ذروة التأزم فكان محركاً أساسياً لمجموعة الحوادث التي تمت في المسرحية وعلى مداها تقريباً.

وقد عرّفه إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: ((**أنه واقعة تحدثها الشخصيات في حيّزي الزّمان والمكان وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي**))(8)

فليس مهمة الحدث ربط الأحداث كما جاء لدى المؤلف ، بل هو المحرك الذي يدفع الفعل الدرامي..

قد يتردد المؤلف أحيانا في أحكامه، فمن ذلك أنه بشر باكتشاف جنس شعري وليد.. ثم سرعان ما تردد في الخاتمة.

يقول: وليست هذه القصيدة – حفار القبور – غنائية خالصة أو درامية خالصة، وإنما امتزج فيها السرد بالإحساسات، وعناصر الدراما بالعناصر الغنائية لتكون جنساً شعرياً وليداً من جنسين دعوناه(القصيدة المتكاملة).. ثم يقول في

الخاتمة / ص 325 / ((**تكاد القصيدة المتكاملة أن تكون جنساً جديداً أو هو جنس مهجن..**))(9)

فقد انتهى البحث ولم يحسم أمره إن كانت هذه القصيدة جنساً شعرياً جديدا ذا خصوصية وتميز أم لا..

وكان أحيانا يعد بأمور لا ينفذها ومن ذلك قوله: ((**كما نؤجل الحديث عن استخدام الأسطورة الإغريقية والرومانية إلى مكان آخر ...**))(10) هذا المكان الذي تأخر إلى أن غاب عن الدراسة غيابا كاملا.

إن دراسة د. خليل الموسى ((**بنية القصيدة العربية المعاصرة**)) دراسة من بين أهم الدراسات التي تناولت شعرنا العربي المعاصر.. وواضح جداً الجهد الكبير الذي بذله المؤلف لإنجاز هذه الدراسة التي استقصت قسطا مهماً وواسعاً من الشعر العربي الحديث، وتناولت تجارب أهم الشعراء العرب المحدثين والمعاصرين ممن هضموا تجارب التحديث ومحاولاته.. كما هضموا التأثيرات التي استقصوها من التجارب الغربية التي سبقت إلى استخدام النفس الدرامي في القصيدة..

و يلحظ لدى الباحث الدكتور، الموسوعية والإحاطة والقدرة الكبيرة - غالباً - على التعامل مع النصوص، مما ينقص بعضاً من باحثينا ممن تصدوا لدراسة الشعر العربي المعاصر، فللباحث حساسية ورهافة واضحتين في تعامله مع النصوص، وربما عاد ذلك في جزء منه إلى كونه شاعراً خاض التجربة الإبداعية، كما خاض التجربة النقدية بكفاءة واقتدار..

كما يذكر للباحث موضوعيته وعدم شططه في التعامل مع موضوعه ومع مادة هذا الموضوع، فهو لا يغفل مثلاً ذكر بعض العيوب التي وقع فيها الشعراء الذين اصطنعوا هذه القصيدة.

كما يذكر للباحث استقصاؤه للمصادر والمراجع.. ويظهر هذا في غنى مكتبة المصادر والمراجع التي شكّلت مادة بحثه وهي حقاً مكتبة كما سماها الباحث نفسه، فمن النادر أن نقع على بحث وصلت مصادره ومراجعه ، العربية والأجنبية والمعربة إلى قرابة أربعمئة مصدر ومرجع ومجلة وكتاب، فمثل هذا العدد يشير إلى الجهد وإلى موسوعية معارف الباحث، ومدى استقصائه وتوسعه..

إن دراسة خليل الموسى ((بنية القصيدة العربية المعاصرة)) واحدة من بين اللبنات الأساسية في بناء نقدنا المعاصر الذي تناول الجنس الشعري الحديث، بل أساسٌ يرجع إليه في دراسة هذا الشعر، وبوابة لابد من ولوجها لفهم ماهية هذا الشعر ومعرفة بنيته الفنية والمعنوية.

الهوامش

(1) الموسى – خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003- ص 15
(2) الموسى – خليل: المصدر السابق ص 19-24.
(3) الموسى - خليل: المصدر السابق ص 20 – 22 – 23
(4) الموسى – خليل – المصدر السابق ، ص 210.
(5) الموسى –خليل – المصدر السابق ص 210، 211، 212، 213.
(6) الموسى – خليل – المصدر السابق ص 242 – 243 - 161.
(7) الموسى – خليل – المصدر نفسه ص: 276
(8) حمادة – إبراهيم – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر (198.. ص 99 – رقم المصطلح 173.
(9) الموسى – خليل – المصدر نفسه ص: 251و ص: 325
(10) الموسى – خليل – المصدر نفسه ص: 19.

❑❑

وإلى لقاءٍ

وجع الغياب

◻ فلك حصرية

قرَّبت الكأس من شفتيها المرتجفتين اليابستين، لعل سلسبيل ما بداخله يروي عطش سنين مضت، ويطفئ حرائق اشتد أُوارها بداخلها وحوَّلت مساحات واسعة من روحها عصفاً مأكولاً، لما تزل النار تتراقص تحت رماده.

انكفأت ببصرها الواهن عن النظر لمن حولها، وأطبقت جفنيها المتعبين، لكي لا يتسلل عبر نورهما خيال فراق زغردت له وودعت به ـ في ذلك اليوم البعيد القريب ـ أغلى وأعز ما لديها، جزءاً من روحها لا بل روحها، وكلاً من كيانها، بل لعمري كل الكل منها ومن كيانها... نور العين، وفلذة الكبد، وضياء القلب، وبصيرة الوجدان..

لم يغب عنها لحظة واحدة، رغم مرور السنوات، ولم تنسه مع بعد الفواصل الزمنية بين التاريخين، وقد شعرت به روحها في لقاء اللحظات الأخيرة للوداع، كانت الغصة تتسع بداخلها، وتطفو على حدقتي مقلتيها كبقعة زيت تلهو رقصة طبل إفريقي مجنون بيديها المتعثرتين طوقت صدره، وراحت تعب من رائحته عطراً ما تزال تطبق عليها بإحكام داخل رئتيها، فيما أمسك براحتيها وتركهما عصفورين بللهما القطر، يلوذان براحتيه الدافئتين قبلهما بعطش الظمأ للماء في صحراء أحرقتها شمس آب المحرقة فزادت فيها أثلام التشقق والإعياء والاحتضار...

ركع ورمى شوقها بذوراً تحت قدميها... بذر لأول مرة بذور ضعف تجاه أُمومتها وبصوت متقطع همس:

سامحيني يا أُمي... ربما..

سارعت بوضع أَصابع يدها مجتمعة على فمه وصمتت، وراحت تعبث بخصلات شعره، ومررت بشفتيها وأَنفها ووجنتيها وجبهتها بالتوالي وبتدفق نبضات القلب، عتب زمان الوصل من بين خصلات شعره الناعم...

صمتت... ولم تعد تنظر إليه... مضت روحها إلى هناك طارت، فرَّت من بين جنبيها، وحلقت بعيداً... كان صمتها أبلغ من الكلام، وتماسكها أَقوى من الطود، وفيه من عبارات الوداع وكلمات الوصايا ما لم يُنطق به من قبل، وما لم يقل فيما بعد.

مع خيوط الفجر الأُولى، راح خياله يمضي... يغيب... يبعد ويبعد... يقترب ويقترب، تتفرق معالمه وخطوطه لتعود فتتجمع وتظهر...

غاب المؤنس وارتفع إلى عالم الخلود، وبقي كل الأَعوام الحاضر الغائب في دمها ووجدانها، ويقظتها وغفوتها، وأَحلامها وآمالها.

لم تكن الذكرى في قطار تخصيص تاريخ لتروي ظمأ عطشها فكل يوم، وأسبوع، وعام... وأَعوام وسنين... وأَعياد وذكريات هو لها ومعها، وقد انزرع استشهاده أغنية شفق يرددها الزمان، ونبض دم يحيى الأرض بعد موتها، وقنديل زيت مبارك يوقد من شجرة الأَبدية العظيمة.

❑❑